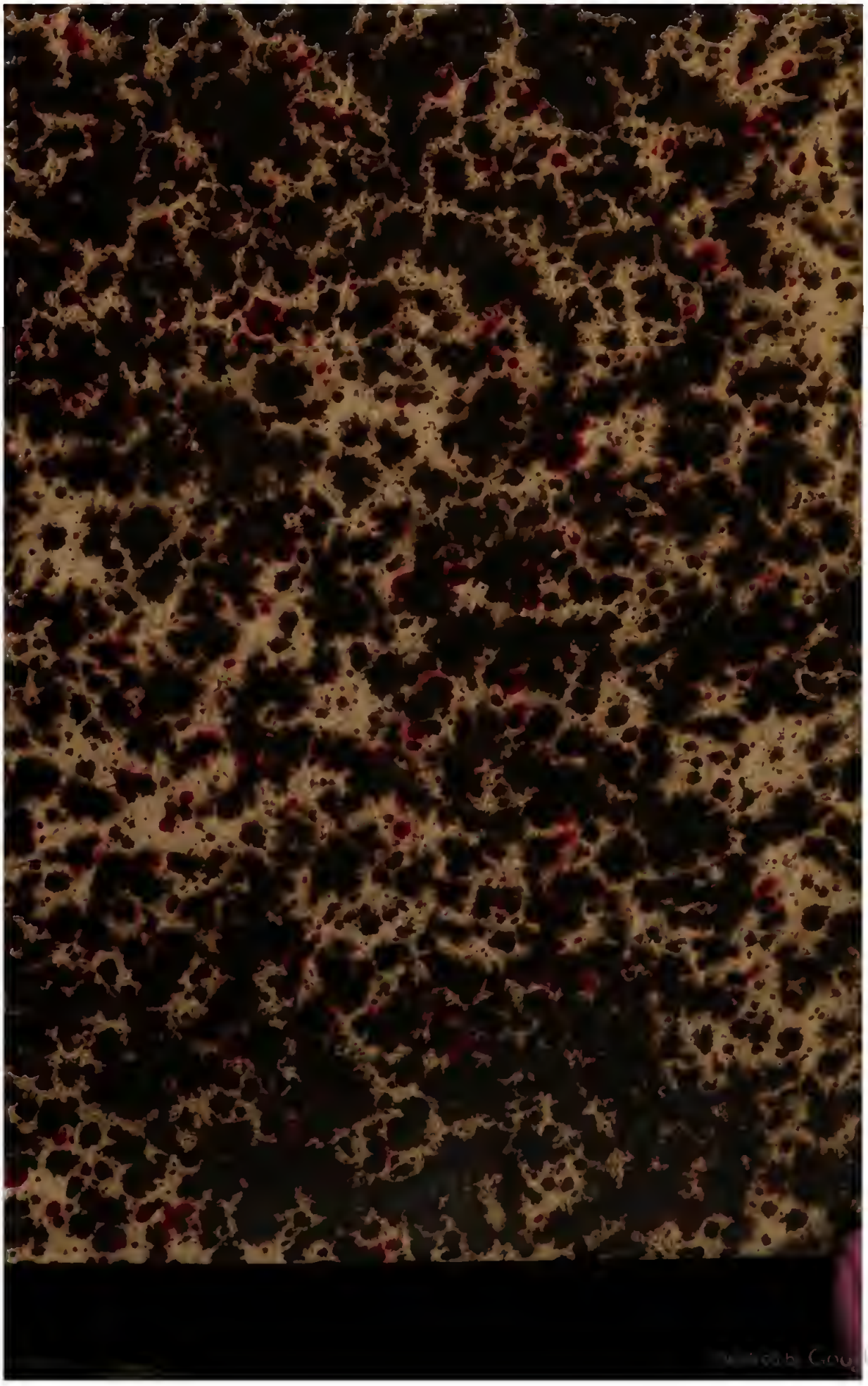
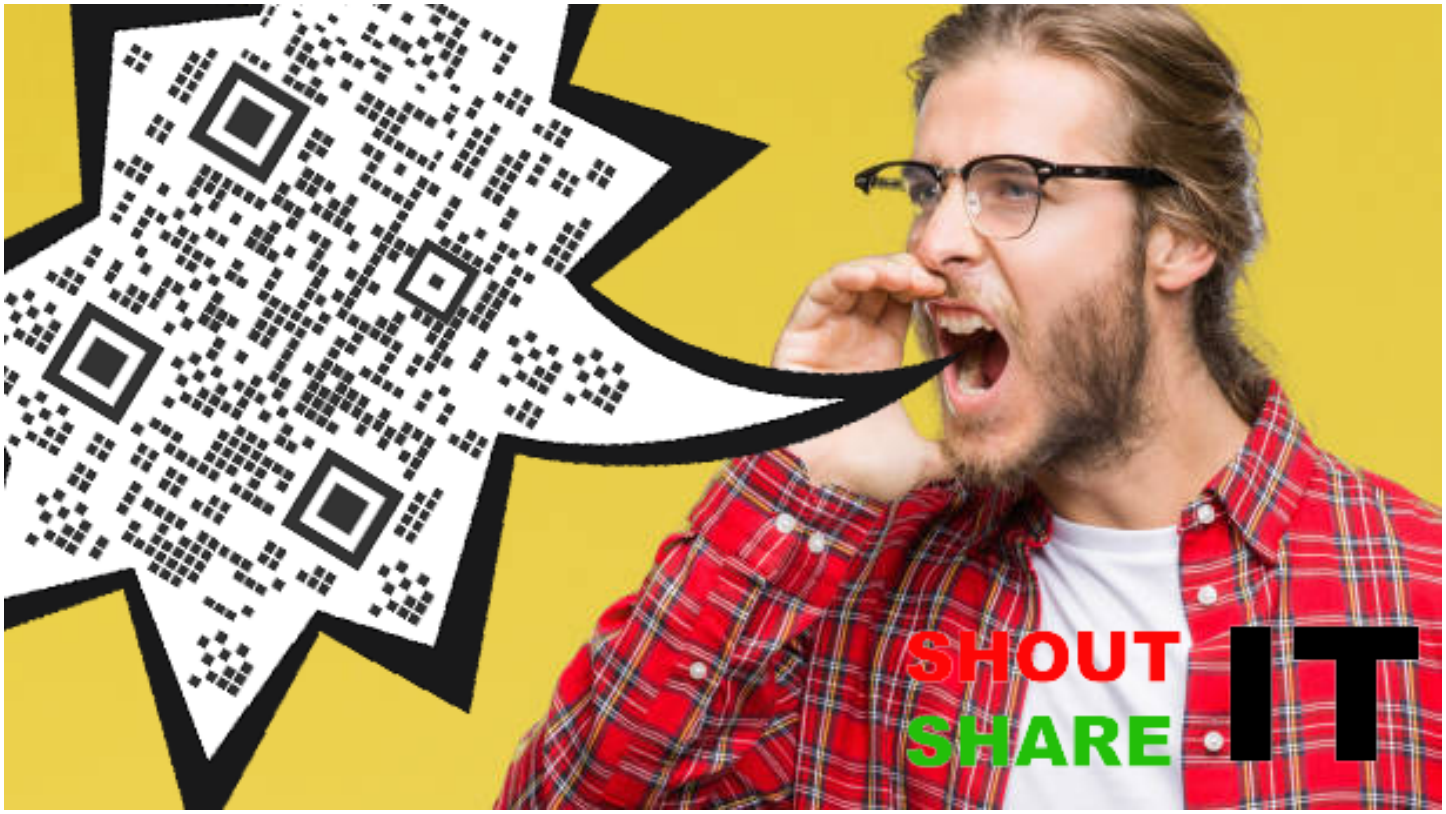



SHOUT
SHARE
IT

GIUSEPPE FAGIUOLI
Legatore di Libri
FIRENZE

15. 3. 380

15. 3. 380.

Digitized by Google

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850.

POR

Mariano Soriano Fuertes,

Comendador de la Real orden de Isabel la Católica, caballero de la española de Cárlos III, de la nacional y militar de San Fernando de 1.ª clase, condecorado con la cruz de plata de la orden del Instituto español, individuo de la Real de Amigos del país de Murcia, de la de ciencias, letras y artes de Dunkerque, honorario de la Filarmónica de Florencia, académico de la arqueológica de Madrid y miembro de otras varias científicas, artísticas y literarias, etc. etc.

TOMO PRIMERO.

Año de 1856.

Madrid.

Establecimiento tipográfico de D. Mariano Cuesta, impresor de Cámara de SS. MM. y AA. calle del Príncipe, núm. 13.

Barcelona.

Establecimiento tipográfico de D. Juan Ramirez, calle de Escudillers, número 46, piso principal.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850,

por

Mariano Soriano Fuertes,

CABALLERO DE LA INSIGNE Y MILITAR ÓRDEN DE SAN JUAN DE JERUSALEN, DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN ESPAÑOLA DE CÁRLOS III, DE LA NACIONAL Y MILITAR DE SAN FERNANDO DE PRIMERA CLASE, CONDECORADO CON LA MEDALLA DE ORO DEL INSTITUTO ESPAÑOL, ACADÉMICO DE LA ARQUEOLÓGICA DE MADRID, SÓCIO DE LAS REALES DE AMIGOS DEL PAIS DE VALENCIA Y MURCIA, DE LA DE CIENCIAS, LETRAS Y ARTES DE DUNKERQUE, HONORARIO DE LA FILARMÓNICA DE FLORENCIA, Y MIEMBRO DE OTRAS VARIAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS.

Musica y poesia
En una mismo lira tocaremos.
(*Iriarte.—Poema de la música.*)

TOMO PRIMERO.

Año de 1855.

MADRID.

Establecimiento del Sr. Martin y Salazar, proveedor de música y pianos de SS. MM.; calle de Esparteros, número 3.

BARCELONA.

Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez, calle de Escudillers, número 10, piso principal.

INTRODUCCION.

Los magnates me despojan; los literatos me instruyen, y los hombres industriosos me enriquecen.

(*Carlos V primero de España.*)

Si se quiere saber si un reino está bien gobernado y si las costumbres de los que le habitan son buenas ó malas, ecsamínese su música.

(*Konei, obra del P. Amiot.*)

Despues de catorce años de trabajo y continuado estúdio, presento ante el fallo del público, la *Historia de la música española,* sino todo lo completa y bien escrita que yo hubiera deseado, al menos con todos los datos y documentos que he podido encontrar, y del modo mejor que mi escaso talento ha sabido combinarlos é interpretarlos.

La lectura de las obras de D. Tomás Iriarte, Lichtental, Viardot, Fetis, Roschlitz, Rousseau y otros, me hicieron concebir la idea de escribir esta historia, animándome los cinco primeros á ello, y decidiéndome el sexto por

sus palabras tan vacías de sentido con respecto á nuestra música. (1)

La empresa era colosal y arriesgada, máxime cuando nadie habia escrito sobre este asunto; pero una vez pensado, no vacilé un instante en llevarla á cabo, y empecé á buscar materiales para el efecto.

Mi respetable padre D. Indalecio Soriano Fuertes, maestro compositor y director de la Real Cámara de SS. MM., D. Basilio Sebastian Castellanos, anticuario de la Biblioteca nacional, y otros amigos, me facilitaron algunas apuntaciones; y en el año de 1842, publiqué una pequeña muestra de mis tareas en la *Iberia musical y literaria*, primer periódico de música que vió la luz publica en España.

Mas esto era poco á mis deseos; no se llenaba ni con mucho el objeto que me habia propuesto, y emprendí de nuevo mis investigaciones, recorriendo casi todos los archivos y bibliotecas de España y muchas del estrangero;

(1) Iriarte, en su *Poema de la música* pag. xxi dice así: «España ha produci»do los mas sábios é ingeniosos maestros de música, de los cuales se nombran al»gunos en el canto III, pág. 64, y mucho mas podria citar el que de intento em»prendiese escribir una historia de la música española.»

Liebtenthal, en su *Diccionario de música*, se espresa en estos términos: «Te»nemos pocos datos ciertos tocante al estado de la música en España antes del si»glo XVI; lo que hay de cierto, sin embargo es, que se hallaban en la capilla del »Pontífice antes de esta época, muchos cantores y compositores españoles, lo que »hace presumir que el arte musical estaba cultivado en este pais.»

Viardot, en sus *Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatros, y bellas artes de España*, dice lo siguiente: «La historia de la música (en »España) seria interesante y curiosa, teniendo un particular atractivo por ser una »materia nueva de que nadie se ha ocupado todavia ni directa ni indirectamente.»

Rousseau, en sus obras de música se esplica en estos términos: «Los españo»les, alemanes é ingleses, han pretendido por largo tiempo poseer una música pro»pia á su lengua; y en efecto tenian óperas nacionales que ellos admiraban de bue»na fé, y estaban persuadidos que nunca se abolirian estas obras maestras. En fin, el »placer ha superado en ellos á la vanidad, ó al menos se han formado una vanidad »mejor entendida de sacrificar al gusto y á la razon, preocupaciones que tienen á »menudo las naciones ridículas por el honor mismo á que ellas se adhieren.»

y si bien en gran parte infructuosamente, tambien en alguna con provecho grande.

Pasé una circular á todos los maestros de Capilla de España, suplicándoles me mandasen una noticia ecsacta de sus antecesores y las obras de mérito que en los archivos dejaron; (1) y aunque unos la remitieron con una puntualidad que les honra por el bien que prestan á la nacion y al arte, otros no se dignaron contestar ni aun por cortesia. (2)

Busqué un protector para mi obra porque en este mundo no hay hombre sin hombre, y en todas partes hácia donde dirigí mi planta, escuché como el mendigo: ¡Dios le ampare!! Palabra muy usada en nuestra patria para los que ignorando la intriga y la adulacion, se entregan solo al estudio: palabra muy usada para todo español que desea hacer algo en bien de su pais: palabra en fin muy usada, para el que no conoce ni quiere conocer esa farsa á la que hoy se le da el nombre de política.

(1) Copia de la circular: «Señor maestro de capilla de la catedral de.... Muy »señor mio y de mi mayor aprecio y consideracion. Próximo á publicar *la historia »de la música española*, y deseoso de dar á conocer todos los grandes maestros »que hemos tenido en el género sagrado, y sus mejores obras; me dirijo á V. con »la confianza de que al suplicarle tenga á bien remitirme lo mas pronto que le sea »posible una pequeña apuntacion, tanto de todos los maestros que en esa catedral »haya habido, como de sus mejores obras, no quedarán defraudados mis deseos, »pues con ello hace un bien inmenso al arte y á la nacion.—Su nombre de V. será »citado en mi obra entre los que me honran con sus científicas apuntaciones.— »Aprovecho esta ocasion de ofrecerme por su afectísimo y S. S. Q. S. M. B., etc.»

(2) Los maestros que contestaron á la invitacion, fueron D. Hilarion Eslava, maestro de la Real Capilla de SS. MM.: D. Pedro Alveniz, organista de dicha Real Capilla, maestro de piano de SS. MM. y del conservatorio nacional de música: don Lorenzo Nielfa, maestro que fué de la capilla de la Encarnacion en Madrid: D. Blas Hernandez, maestro de capilla de la catedral de Logroño: D. Mariano Reig, de la de Málaga: D. Bernardo Carton, de la de Santander: D. Tomás Teresa Mallen, de la de Palencia: D. Alejo Mercé, de la de Lérida: D. Antonio Hidalgo, de la de Oviedo: D. Valentin Meliton, de la de Zaragoza: y D. Salvador Serrano, de la de Córdoba.

Me era preciso trabajar para subsistir á la par que gastar tiempo é intereses en llevar adelante mi pensamiento: peusamiento, que á cada paso encontraba un escollo, y en cada escollo un triste desengaño. Mas sin embargo, los he arrostrado, los he vencido, y sin un Mecenas que me alentase, ni esperanza de recompensa alguna, he concluido la *Historia de la música española*, desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850 inclusive, sin mas deseo que hacer un bien al arte y á mi patria, y merecer la aprobacion de aquellos que, conociendo que la patria del arte es el mundo, y que como dice Erasmo, la historia no enseña los sucesos de un solo tiempo ó ciudad, sino que es universal doctrina de todos (1) saben dar al artista el lugar á que por sus obras se hace acreedor.

Testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida, y nuncio de las antigüedades, es la historia segun Tulio: (2) á ella apelo para que nos presente esa pintura de cosas memorables como dice Cornelio Agripa, (3) con documentos y noticias verídicas, desconocidas hasta el dia, y deseada por algunos españoles y estrangeros. (4)

(1) Ex. op. Christ. lib. 2.

(2) Cicer. lib. 2.º de Orat.

(3) De Vers. Stient.

(4) El eminente Mr. Fetis, célebre escritor músico, y maestro director del conservatorio de Bruselas, escribiéndome acerca de la obrita titulada *música árabe-española* que publiqué el año de 1853, entre otras cosas me dice: «He tardado » en ofreceros mi reconocimiento y en felicitaros sobre vuestro trabajo; y en la im» portancia mayor todavía de la empresa valerosa y delicada de una *historia de la* » *música* en España, historia completamento ignorada del mundo musical y que le » dará á V. con la estimacion y reconocimiento de todos los amigos del arte la re» compensa de su sacrificio.»

Mr. Adrian de la Fage, sábio escritor francés y distingnido maestro, entre varias cosas me dice: «Estoy encantado del honroso designio que me anunciais de dar » á la música en España el esplendor con que ha brillado y hago los votos mas sin» ceros para que logreis vuestro objeto.»

D. Hilarion Eslava, D. Pedro Alveniz y otros maestros españoles me demuestran en sus cartas iguales deseos, felicitándome por tan árduo trabajo.

Como la música y la poesía nacieron juntas, y á un mismo tiempo, y por las mismas causas han tenido su elevacion y su decadencia, scrámc permitido hablar de la poesía al par que de la música, puesto que en mi escaso modo de entender, no pueden ir la una sin la otra.

Los hombres que buscaron para espresar las sensaciones del alma, un lenguaje superior al lenguaje ordinario; encontraron la música y la poesía, dos artes que tienen un mismo orígen, que están basadas sobre los mismos elementos, y cuyos desarrollos vienen á ser casi siempre simultáneos. Así se las vé siempre unidas en todos los lugares, en todas las ceremonias, y en todos los pueblos hasta en los mas antiguos. Juntas las transporta la civilizacion, de los hebreos á los egipcios, de estos á los griegos, y de los griegos á los romanos. Juntas el cristianismo las admite en sus ritos religiosos, los árabes las perfeccionan y la edad media las propaga por Europa. Juntas se desarrollan y crecen, y embellecen el mundo y ayudan á engrandecer la civilizacion de los pueblos. ¿A qué pues separarlas? ¿A qué quitarles un mismo culto? ¿A qué ensalzar á la una olvidando á la otra? Si nacieron juntas, si juntas brillaron, si juntas alcanzarón tantos triunfos y tanta gloria; dejémoslas caminar unidas, que unidas darán ópimos resultados tanto para la cultura y adelantos de nuestra nacion, como para los sacerdotes que las rinden culto.

Ardua es la empresa, y escasas mis fuerzas, y me faltaria el valor para publicar estos mis humildes trabajos, si no confiára en la indulgencia de mis lectores, que no solo dispensarán los defectos que notaren, sino tambien el estilo poco elegante aunque conciso de toda la obra.

Muchos escritores han dedicado sus tareas al engran-

decimiento de la literatura española, escribiendo su orígen y su historia. Por do quiera se encuentran libros con los nombres, los hechos, y las obras mas elásicas de nuestros autores tanto antiguos como modernos. El pintor, el poeta, el escultor, todos encuentran obras que los ilustran, que les enseñan la nobleza de su arte, y los hombres que mas han sobresalido en él. Pero el profesor de música ¿ dónde busca la reseña histórica del arte, las obras y los maestros de su nacion? ¿ Donde aprende á respetar y venerar esos hombres y esa gloria patria, si no conoce mas que gloria y nombres estrangeros, y no sabe mas que lo que estos le enseñan?

En ninguna parte porque no existen esas obras.

Asi es, que los profesores españoles, no son apreciados en su pais como lo son los estrangeros en el suyo, porque se han olvidado las obras y conocimientos de aquellos, y se han ensalzado los nombres y las obras de estos. Por esta causa la mayor parte de los profesores españoles conociendo como ninguno el mecanismo del arte, pero ignorando la historia y casi las obras didácticas de él, no tienen la importancia á que en la sociedad se hace acreedor un artista llamado tal en toda la latitud de esta palabra. Por esta misma causa imperan los charlatanes en nuestra patria oscureciendo á los estudiosos, y se desprecian nuestras buenas obras aplaudiendo muchas malas estrangeras. Por estas mismas razones la palabra *músico* en España, es casi escuchada con desprecio por la sociedad.

La envidia y el misterio nacen de la ignorancia, y no producen mas que altivez y desidia, mortales enemigos de la verdadera sabiduria. (1)

(1) Andrés, orígen y progresos de la literatura. Tom. 1.°, pág. 71.

Yo voy á abrir con orgullo el primero ante la Europa, las páginas de nuestra historia musical: voy á rasgar el velo que oculta ciertos descubrimientos que algunos se han apropiado á mansalva: voy á decirles á esas naciones ilustradas que nos sonrien con desprecio: *por lo que fuimos para vosotros, respetadnos hoy*; y voy en fin á manifestar á los que siendo españoles vituperan todo lo español; que nuestros artistas han sido, son, y serán tan buenos, sino mejores que los estrangeros; que en todos los paises donde han estado, han sido apreciados, respetados y aplaudidos; y que lo seguirán siendo, pues hay génio y alma para ello, si encuentran verdaderas escuelas donde aprender y mas patriotismo en el gobierno y las personas ricas para fomentar las artes y las ciencias.

He concluido el edificio que me propuse levantar á costa de sacrificios y de investigaciones penosas. La obra está hecha; otros con mayores conocimientos que los mios, aunque siempre con menos trabajo, podrán adornarla y enriquecerla. Justo es que así suceda, y yo lo deseo de corazon, siendo nuestra historia musical un monumento de gloria para nuestra patria, y un libro de educacion para los que nos insultan y desprecian.

Los pocos escritores modernos que hemos tenido, han olvidado ó despreciado los conocimientos de nuestros antiguos y sabios maestros, y han ido á buscar sus nuevas doctrinas en las autores estrangeros. De ninguna manera es refutable se vaya á beber agua en las mejores fuentes del saber, se hallen estas donde quieran, y vengan de donde vinieren; mas se debe reprobar altamente, que se ensalcen y generalicen los conocimientos de un pais estraño, y se olvide y ciegue el manantial quizá de donde salieron.

Los autores estranjeros escriben mucho mas que nosotros, pero la mayor parte de sus obras nuevas son la reproduccion de sus obras antiguas. Las ideas primitivas del saber, nacen siempre de un punto; despues las embellecen unos, las interpretan otros, y otros las aumentan; y siempre adelantando y sostenidos por un principio acreditado y fijo, van enriqueciendo la gloriosa historia de su nacion y rejuveneciéndola mas cada dia. La tarea de un historiador, no es solo una reseña, sino una reedificacion; hay que destruir, para realzar (1).

¿Porqué es desconocida nuestra historia musical? ¿Será acaso, porqué no es digna de brillar entre las naciones civilizadas? No. ¿Será por ser hija innoble de los adelantos de las demás naciones? No. ¿Pues cual puede ser la causa? El que casi ningun autor español ha hecho caso de sus antiguos ó contemporáneos compañeros, porque han sido tenidos en poco viéndolos oscurecidos y olvidados, porque la envidia se ha antepuesto al verdadero deseo de saber, y porque han creido que se encumbraban y parecian mas eruditos, reproduciendo los conocimientos de otras naciones y ocultando los de la suya propia. Asi nos ha sucedido con los descubrimientos que hemos hecho en varios ramos del saber humano, tales como la circulacion de la sangre por Francisco de la Reyna en 1564 y no por el inglés Guillermo Harvey; (2) la invencion de

(1) Romey, historia de España. Prólogo.

(2) El abate Aodrés, en su *Historia de la literatura* dice; que la circulacion de la sangre fué descubierta ya en 1564 por un albeitar llamado Francisco de la Reina, segun se ve en un libro impreso en Burgos en dicho año en casa de Felipe de la Junta. Segun Feijóo, mucho antes de que existiese el ingles Guillermo Harvéy á quien posteriormente se atribuyó. Romey, en su *Historia de España*, dice; que la circulacion de la sangre fué descubierta por Miguel Servato, natural de Villanueva de Jijena en Aragon, como consta de sus escritos. Sea cual fuere de los dos, resulta que fué descubrimiento de un español.

educar á los sordo–mudos por el monge Cirterciense Pedro Ponce en el siglo XVI, y perfeccionada por Bonet en 1620, (1) y no por los franceses Sicart y abate de l'Epée: el telégrafo eléctrico por el doctor D. Francisco Salvá en 1797; (2) la invencion del vapor por Blasco de Garay, en 1543; (3) la del papel, (4) y otros muchos inventos que no recordamos. Asi nos sucede hoy con la naciente ópera nacional; por tener en poco y creer de escaso mérito la mayor parte de los compositores actuales, los cantos populares de nuestro pais para crear nuestra música teatral, hacen parodias de la buena música estrangera, y cuadros de justo escarnio para el filósofo historiador que nos observa y nos estudia. Asi nos sucederá con otras muchas cosas.

Los climas y los gobiernos influyen en la música, la música influye infinitamente en las costumbres, la verdadera música de un pueblo está de acuerdo con su clima y sus costumbres. (5) ¿Porqué pues hemos de tener en poco nuestras puras, sentidas y amorosas melodias, pintura encantadora de nuestras costumbres y nuestros sentimientos nobles y apasionados? ¿Porqué hemos de ser estrangeros en nuestro propio pais, siendo así que en él nada nos falta, nada podemos envidiar á las demás naciones, ni en las armas, ni en las letras, ni en las ciencias, ni en las artes?

(1) Juan Pablo Bonet, natural de Aragon, publicó una obra en Madrid el año 1620, titulada; ***Reduccion de las letras y arte para enseñar á hablar á los mudos.***

(2) Teatro crítico de Fr. Gerundio. Tom. 1.°, pág. 73.

(3) El dia 17 de Junio de 1543, D. Blasco de Garay, hizo su primer ensayo de una máquina de vapor en el puerto de Barcelona, en una *nao* de doscientos toneles llamada *Trinidad*, mandada por el capitan Pedro Scarza.

(4) Andrés. Historia de la literatura. Tom. 1.°

(5) Gretry. Mem. sur la mus. Tom. 3.°

Latino Pacato, en el panegírico que hizo al gran Teodosio, dice: que España es la mas feliz de todas las regiones del orbe, que el supremo artífice, puso mas cuidado en cultivarla y enriquecerla que á todas las demás; que este pais engendra los valientes soldados, los escelentes caudillos, los elocuentes oradores, los ilustres poetas, los rectos jueces, etc. Hugon Sempilio, hablando de los españoles, asegura que son observantísimos de la amistad, graves en las costumbres, templados en la comida y bebida, de feliz juicio, adornados de ingenio y memoria, sufridores del hambre y sed en la guerra, sagaces para estratagemas militares, y fieles á sus soberanos. ¿Qué mas se puede pedir á una nacion?

Nuestra música como la de los griegos y romanos, es tan entusiasta y guerrera en la pelea, como dulce, espresiva y obediente á nuestras costumbres en el estado normal de la vida. Abrahan Ortelio en su Mundo antiguo sobre el mapa de España, dice: que era costumbre de los españoles entrar cantando en las batallas: *Prælia aggrediuntur carminibus*, lo que prueba, que sus corazones estaban despejados, tanto de los temblores del susto, como del atropellamiento del arrojo; emprendiendo festivos la defensa de la patria, con el aprecio de la gloria y la desestimacion del riesgo. (1)

En la paz, nuestra música es dulce y cariñosa, como nuestro genio y nuestro carácter natural y benigno. Asi dice el autor citado refiriéndose á otros varios; que cuando los estrangeros con mano armada acometian los confines de los españoles, no encontraban en estos, sino ira, furor, corage, hierro y fuego; mas cuando pacíficos querian pasear la península española, todo era humanidad, cariño y bizarría.

(1) Feijóo. Teatro crítico. Tom. 4.°, pág. 324.

Las naciones bien gobernadas deben cultivar con grande y particular esmero las ciencias y las artes; porque ellas, ennoblecen las costumbres y las moralizan; porque ellas nacen como la virtud al lado del vicio para combatirlo; porque ellas tienen la fuerza de Hércules, y como él, son nacidas para purgar la tierra de los monstruos que la infestan; y porque ellas en fin son con respecto á los hombres, segun Hermes Trimegisto, lo que los rayos del sol con respecto á la naturaleza.

Asi lo comprendieron muchos gobiernos; asi premiaron con honores y distinciones muchos soberanos á los hombres elegidos por Dios en la tierra para engrandecer la historia de las naciones y aun su misma obra. Pero ya no ecsisten un Dionisio Rey de Sicilia que hizo de cochero de su carroza para pasear á Platon: ni un Alejandro que cubrió con su manto real á Ulpiano: ni un Francisco I en cuyos brazos murió Leonardo de Vinci: ni un Carlos V que levantaba del suelo los pinceles á Ticiano, y solia decir: *á los nobles los hago yo, pero á los artistas solo Dios*: ni un Felipe IV que premiaba con la cruz de Santiago á Diego Velazquez de Silva; ni muchos otros que sustentaban con gran boato é interés la vida mortal de los que inmortalizaban sus vidas.

Ya no existen aquellos príncipes y ricos hombres protectores de las artes y las ciencias: la política con su manto de oropel, con su vida de un dia, con sus fuegos fatuos, ha arrastrado tras sí á estos hombres: el afan de figurar y la ambicion de mando ha embotado sus sentidos, sin ver que aquel que mas brilla y mas encumbrado se encuentra por tan voluble y falsa deidad, vive aborrecido y muere olvidado sin dejar mas nombre que el de la lápida solitaria que cubre sus cenizas. Ahora como dice Lactancio, se adoran las imágenes y se olvidan los escultores; se hon-

ra á un mármol como divino y se desprecia al lapidario como si fuese una piedra.

¿Qué es un artista? ¿Para qué sirve? ¿Qué le importa al gobierno que escriba versos, componga música, pinte cuadros, ó haga estatuas? Si supiese ganar unas elecciones ó derribar un ministerio pudiérasele premiar; pero un artista, y artista español que sabe estudiar y no sabe intrigar, ¿para qué se le necesita? ¿Porqué pide proteccion? ¿Para qué importuna á los ricos y á los hombres de Estado y de negocios políticos?

Aqui se me ocurre contar una anécdota que ha venido á pelo, y espero que el lector me disimulará esta digresion como habrá disimulado ya otras en esta mal hilvanada introduccion, y tendrá que disimular en el curso de la obra.— « En que consiste (preguntaba un dia el rey Dionisio á Aristipo) que los filósofos van á los palacios de los ricos á mendigar con que vivir, y los ricos no van á casa de los filósofos ni á oirlos ni aprender? —Señor, (contestó Aristipo) porque los filósofos aunque pobres sabén lo que les falta, y los ignorantes ricos solo saben lo que les sobra.»

Ecsaminense los tiempos en que se prestaba en España proteccion á las artes y á las ciencias; ecsaminense las obras de nuestros artistas y literatos de entonces; ecsamínense aquellas costumbres inocentes, nobles y amorosas, y compárense con la situacion y costumbres de nuestra patria en la época presente. ¡Cuán dolorosa diferencia de unos tiempos á otros! En aquellos éramos modelo de todas las naciones: en estos, parodia de todas ellas. En el siglo XVI vivia España para todo el mundo; en el siglo XIX, no vive España ni aun para ella misma!!

En medio de este caos y de este tumulto de ideas sin principio fijo; en medio de tantos desengaños y tan amar-

las verdades; á tí, patria mia, madre de tantos héroes y tantos grandes hombres; dedico mi pobre obra. Acógela como una ofrenda de cariño de uno de tus mas insignificantes hijos, pero de los que mas te quieren y ruega al Ser supremo nos dé paz, felicidad, y un buen gobierno, para que vuelvas á ser la digna madre de los tiempos de Carlos V y Felipe II regenerada con los adelantos de la época.

Mariano Soriano Fuertes.

PRÓLOGO

SOBRE EL ORIGEN DE LA MÚSICA.

PRÓLOGO

sobre el origen de la música.

La música es el órden de todas las cosas.
(*Hermes.*)

La música es la madre universal de todas las ciencias. (*Platon*)

La plácida armonía
Es la suprema ley del Universo.
(*Martinez de la Rosa.*)

Por mas sucintas y compendiosas que sean las nociones de un arte, no serán nunca completas sino dan una idea de su historia en general. Es preciso saber la vida del arte, para conocer sus resultados, al par que las vicisitudes por donde ha pasado hasta llegar á su perfeccion.

Ningun arte cuenta en la antigüedad tantas obras históricas y didácticas, ni tantos pareceres acerca de su orígen é inventores como la música; así como tampoco en ninguno se han inventado tantas fábulas como en este.

Los griegos particularmente, escribieron una nume-

rosa biblioteca de su música. Nicomaco, Euclides, Tolomeo, Aristides, Quintiliano, Aristoxeno, Porfirio, Teon, y otra infinidad de autores tanto matemáticos, como históricos y políticos, se dedicaron á escribir sobre este asunto; y en medio de tanto libro y tantas opiniones, muchas veces dejaron las buenas doctrinas para dar cabida á los sueños y delirios del fanatismo.

Demasiado pesada y aun difícil seria para nosotros, la narracion en este prólogo de todo cuanto se ha escrito sobre la música: Mas sin embargo, daremos una idea de lo que algunos escritores tanto antiguos como modernos han dicho acerca de este arte, y nuestra pobre opinion sobre el mismo asunto, fundada en la de un sabio maestro español: pudiendo el que desee estudiar mas á fondo estas materias, consultar la *Enciclopedia metódica*, en donde encontrará dilatadas noticias de la historia de la música, tanto entre los egipcios, chinos, hebreos, griegos y árabes; como en las naciones modernas despues de la restauracion de las letras y ciencias en Europa. Tambien podrá leer las obras de Guinguené, el P. Martini, Mr. Fetis, y otros sabios y célebres autores.

La música no fué inventada, sino cultivada. El buscar su origen en causas estrañas á la naturaleza, es un absurdo. Con las primeras palabras se formaron los primeros sonidos, y los primeros discursos fueron las primeras canciones.

El hombre canta como habla, sirviéndose de su voz como de todos sus demas órganos; y asi como la poesia fué inventada antes que la prosa porque las pasiones hablaron antes que la razon, (1) la música tuvo el mismo origen, puesto que viene del corazon y va al corazon,

(1) Rouseau. Origen de la mús.

siendo un sentimiento intimo y espontáneo en el hombre la necesidad de cantar como la de hablar, segun dice Estrabon.

Considerada la música como arte, no tiene origen determinado. Los principios y las cantidades de que se compone, han sido el resultado de mil circunstancias diversas, puesto que cada época ha contribuido á los descubrimientos subcesivos, y estos descubrimientos y progresos al través de los siglos, han constituido su historia como la de todas las demas artes.

No puede decirse que los primeros hombres que egercitaron un arte fueron los primeros inventores, pues el germen de todas las artes se encuentra en la inteligencia de algunos de los individuos que constituyen un pueblo. (2)

La palabra *música*, es derivada segun unos de *Musa*; segun otros de Moisés cuando èste la enseñaba á los israelitas para cantar las alabanzas al Señor; y segun San Isidoro, de la palabra griega *Moy* que significa *buscar*.

Los griegos tenian á la música por necesaria al hombre; siendo Temistocles Ateniense juzgado persona indocta, por haber reusado en un convite la Lira y el canto; asi como Epaminondas Tebano fué estraordinariamente alabado, por ser versado en lo uno y otro.

Licurgo autor de durisimas leyes, manifestó á los Lacedemonios, que la naturaleza habia dado la música á los hombres para que con mas facilidad sufriesen las fatigas humanas; y Platon la juzgó ciencia necesaria al hombre politico.

Dice Plutarco, que un hombre que hubiese aprendido desde su infancia la música, tal como se debe enseñar á

(2) Lichtenthal. Dic. de mús.

la juventud, no puede dejar de tener un gusto amante de lo bueno, y por consiguiente enemigo de lo malo, aun en las cosas que no pertenecen á este arte. Jamás se deshonrará con una bejeza; sera útil á su patria, y observará una arreglada conducta en la vida privada. No habrá accion ó palabra alguna suya que no sea mesurada; que no tenga en todas las circunstancias de tiempos y lugares el carácter de la decencia, de la moderacion y del órden.

Los chinos, los egipcios, los indios, los hebreos y todos los pueblos antiguos, usaban de la música en sus danzas, ceremonias fúnebres y fiestas religiosas.

Desde que Moises autor de la sublime oda primer fragmento de la poesía épica, la puso en música y enseñó á los israelitas á que la cantasen, se vió á la música constantemente formando parte en las ceremonias religiosas de los hebreos. David la estiende, propaga y perfecciona para el mismo efecto, no desdeñándose de ir cantando y tañendo delante del arca del testamento; estableciendo cuatro mil cantores y tres maestros de capilla llamados Asaph, Eman y Hetan: nombrando doscientos ochenta y ocho maestros para enseñar á los sacerdotes del Templo; y aconsejando, convocando y aun mandando á toda clase de gentes y naciones, que diesen alabanzas á Dios cantando y tocando. (1) Salomon, su hijo, la cultivó con tanto celo y mayor esplendor que su padre, puesto que tuvo en su templo segun Flabio José, (2) doscientas mil estólas de lino para los levitas que cantaban himnos y salmos, doscientas mil trompas, y cuarenta mil instrumentos de música entre arpas, liras, dobles flautas y cuernos. Mas con la cautividad de los judios en Babilonia, el arte fué de-

(1) David. Salmo 95, 97.

(2) Hist. de los Jud.

clinando, y poco á poco se sumergió en el mas profundo olvido.

Algunos siglos despues, Archiloco de Paros, inventa el recitativo dramático: Olimpio el Frigio, perfecciona la melopéa aplicada á la poesia: Terpandro, inventa un sistema de anotacion musical; y Tirteo, perfecciona los cantos populares.

Los gentiles hicieron inventor de la música á su Dios Apolo, colocando á esta divinidad entre las nueve *musas*, de donde quieren se deribe la palabra *música*; porque aseguraban que la música y poesía eran presididas por las nueve musas, llamadas Helicónides por habitar en el monte Helicon cerca del Parnaso. Hay otros, que hacen al Dios *Pan* universal en su dominio, pintándole *semicapro*, afirmando los pies en el suelo y tocando con la cabeza en el cielo, segun dice Natal Comité; y con todas estas alusiones, quieren sea el autor de la música, entendida por el órden y concierto de la naturaleza que llamaban *armonia*, con lo que decian gobernaba el cielo.

Los griegos (segun Eusebio) atribuyen á Dionisio el principio de la música, mas este asegura que fueron Ceto y Anfion. Otros dan la invencion á Cadmo hijo de Agenor rey de Fenicia que vino á Grecia con una colonia de fenicios y fundó Tebas, cerca de quince siglos antes de Jesucristo, y á su muger Harmonia ó Harmonie, hija de Marte y Venus, gran cantora y tocadora de la lira.

Solino, dice traer la música su orígen de Candia; y Polibio, de Arcadia.

Diodoro, asegura ser Mercurio el primero que encontró las voces de la armonía. Philostrato y Gregorio Giraldo, son de la misma opinion que Diodoro. Isidoro apoyándose en la opinion de otros, juzga que fué Pitágoras el primer inventor que la halló, por el sonido de los martillos

y el herir de las cuerdas estendidas. Camaleon Pantico (segun Ateneo), juzga derivarse del canto de los pájaros; y algunos autores han llevado sus ridículas preocupaciones, hasta asegurar que la invencion de la música vocal, se debe á los monos. (1)

Apolidoro, atribuye el descubrimiento de los instrumentos de cuerda, á Hermes; al cual dió esta idea una tortuga que se encontró disecada y cuyos nervios tendidos y contraidos por el calor, producian sonidos agradables; y Selou, Diodoro y Lucrecio, afirman que el sonido que producia el aire introducido por unas cañas, dió la primera idea de los instrumentos de viento, á un pastor ocioso que lo observó. (2)

Segun el Génesis, San Isidoro en sus Etimologias, San Agustin, (3) y el testo de la sagrada escritura, el primer hombre que descubrió la música, fué Jubal hijo de Lamech y Ada, antes del diluvio y por el año de 1636 de la creácion del mundo.

Moisés dice, que Jubal, hijo de Lamech y Ada, fué el padre de los que cantaban al son de la cítara y del órgano. Algunos, dice Teixidor; han interpretado estas palabras del sagrado historiador, y de ellas han sacado, que Jubal fué el inventor de los instrumentos músicos; otros, que el mas sabio y diestro músico de los de su tiempo, tanto en el canto como en el tañido de los instrumentos artificiales; y otros finalmente, remontándose mas, suponen que fué el inventor de la música compuesta de melodía y armonia simultánea.

De lo primero se deduce que los ascendientes de Juval ya cantaban: de lo segundo, que se acompañaban con

(1) Lichtental. Dic. de más.
(2) Lucret. de Ret. nat.
(3) Lib. 15 de Civitate dei.

instrumentos músicos, sin saber el porque de ello ni el resultado; y de la cuarta interpretacion se infiere, que Jubal fué el inventor de la ciencia musical; es decir, del arte grande de la consonancia y disonancia, y de las razones y proporciones que contiene.

Esta esposicion parece la mas verídica porque Moisés asegura que el hermano mayor de Jubal, llamado Jubel, fué inventor de las tiendas de campaña ó habitaciones movibles de los pastores: que Jubal Cain hijo de Lamech y Sella, fué el inventor de las herrerías, y que Noema, hermana de este, fué la inventora de los hilados y tejidos. ¿Seria posible (dice Teixidor) que un historiador tan exacto como Moisés, haciendo mencion de los inventores de las artes mecánicas, dejase de citar el nombre del que inventó las liberales? No es probable.

Moisés, segun Clemente Alejandrino, Filon y otros, fué educado en las ciencias por los sábios de Egipto; estos deducian de la música todas las ciencias humanas, y con ellos casi todas las naciones que las cultivaban. Bajo este supuesto el autor del Genésis, al decir: *Jubal fuit pater canencium cithara et organo*, se dejaba entender perfectamente por todos los orientales, que en este particular hablaba del orígen de las ciencias.

Los mas de los espositores de la Teología pagana, son de opinion que los gentiles, bajo el nombre de Minerva, daban adoracion á los hijos de Lamech, inventores de las artes tanto mecánicas como liberales, y aun al mismo Lamech; porque á Minerva la hacen inventora de la caza, de los instrumentos músicos, de los números y aun de la Aritmética, de la maquinaria, de los tejidos, etc.; pero de la música, no pudiendo hallar su inventor entre los mortales, aseguraban segun Macrobio, Berbaldo, Oracio Flaco y otros muchos, que era de origen divino y fué bajada del cielo.

Si se le concede al primer hombre la ciencia infusa en toda su plenitud, (dice el ya dicho Teixidor, de cuyo precioso manuscrito tomamos todas estas noticias) él fué el primer inventor de la música y por consiguiente de todas las razones y proporciones armónicas. Mas si el perfeccionador de la música fué Adan ó fué Jubal, será cuestion en que no entraremos pues no sirve á nuestro intento el discutirlo. Solo dirémos, que los antidiluvianos fueron los inventores por lo menos del sistema de música inspirado por la naturaleza misma, y el de la progresion triple; el cual recojeria Noé prevenido de su destino, como advierte Calmed, (1) entre otras cosas útiles á la recordacion de las artes y las ciencias.

La época de la fundacion del imperio chino, no se aleja mucho del diluvio universal. Los chinos dan de antigüedad á sus sistemas de música sin llamarse sus inventores, 2,277 años antes de Jesucristo, es decir, catorce años antes de que se comenzase la soberbia torre de Babel. Sus tres sistemas de armonía, son una progresion triple, que no se diferencia de la de Pitágoras, sino en que, este filósofo, sacó de la dicha progresion los tonos y semitonos segun el órden analítico, y los chinos por el contrario siguieron escrupulosamente las leyes del órden sintético (2). Deducen de aquí, que los descendientes de Noé, antes de comenzar su gran torre, cantaron segun el tetracordo, puesto que sus intérvalos de tono y semitono, son mas conformes á los órganos de la voz humana, como se infiere por la historia de las naciones mas antiguas.

Cuenta la sagrada escritura, que los pueblos que habitaban el pais antes de los Caldeos, conocian la música ins-

(1) Historia del viejo testamento, en frances, pàg. 3, 4 y 5.

(2) El inferir màximas generales de las verdades particulares, llaman mètodo analítico; y de las verdades particulares inferir las generales, sintético.

trumental y vocal; (1) y todos los pueblos, en fin, despues que se esparcieron por la redondez de la tierra, cultivaron la música, unos segun la naturaleza les inspiraba, á los cuales llamaban satiros; y otros segun los instrumentos sistemáticos de ella, que como se deja dicho Noé conservó; esto es el tetracordo y la progresion triple.

El tetracordo segun se deduce de los mas antiguos historiadores, fué seguido de las naciones septentrionales y occidentales; y la progresion tríple do los orientales y meridionales de la principal parte del mundo que era el Asia.

Si damos crédito á los historiadores egipcios, creyendo como ellos aseguran, que Cham, segundo hijo de Noé fue el primero que se estableció, y que Menes fué el primer rey de Egipto; se puede asegurar que este Menes, al que algunos llaman Ossiris, fué Mesrain hijo de Cham, atribuyéndole á su reinado las tradiciones egipcias, la restauracion de las ciencias y las artes perdidas en el diluvio universal. Estas renacieron á favor del fenómeno armónico, y en prueba de esto, cuentan de este soberano, que en su tiempo floreció aquel Mercurio tan inteligente en la música; y añaden, que acompañado de músicos y satiros, aquellos cultivadores de la música como ciencia, y estos como meros aficionado, viajó por la Etiopia y la Arabia, penetró en las Indias, visito todas las naciones del Asia, y propagó por todas partes las ciencias y las artes.

Si el célebre Faut, fué el primer profesor de la geometría y astronomia, cuyas ciencias juntamente con la aritmética ó los principios de ella aprendió de Ossiris, llamándose sagrado intérprete suyo, y si es cierto asi mismo, que esculpió en columnas de mármol la historia de

(1) Genésis, cap. 31. vers. 27.

los antidiluvianos, las cuales se conservaban en las grutas ó subalterráneos de Egipto, segun Amiano, Marcelino, y monseñor Huet en su *Demostracion evangélica*; (1) es indudable que tanto la aritmética, geometrìa y astronomia, debieron su resurreccion á los llamados músicos por escelencia; ó lo que es lo mismo, investigadores del principio de la música universal ó fenómeno de la armonia, puesto que dicho Ossiris favorecia particularmente á los profesores de música tanto científicos como prácticos, conocidos los primeros con el nombre de músicos, y los segundos con el de sátiros. Mas claramente demostrado: los que del fenómeno físico y razones de sus intérvalos armónicos dedujeron la aritmética, geometria y astronomía, se llamaron músicos; y los que de la melodia de sus ritmos musicales dedujeron los ritmos, se llamaron sátiros.

Todo esto lo confirma enteramente, el símbolo de la música que los egipcios llevaban aun en los tiempos de Platon en las fiestas consagradas á Isis y Ossiris, con preferencia á los significativos de la geometria, astronomia, etc., como se vé por la Lira en manos del Dios Apolo ó Númen presidente de las musas ó ciencias; la Lira citára, ó violin de Orfeo colocado en el cielo, y otros mil simbolos y geroglificos usados por los egipcios, caldeos, fenicios y griegos, á los cuales añadiremos los instrumentos músicos que hacian el carácter del Dios Termino, autor de la medicion de la tierra ó geometria práctica. (2)

Los pareceres de los antiguos filósofos con respecto al origen de la música, se reducen segun los escritores que los han interpretado, á que esta ciencia es hija legitima de las matemáticas, y como tal, la han prescrito leyes ya

(1) Hist. Amiano. Marcelo, lib. 22.—Huet. Prop. 4. Cap. 2, núm. 14.
(2) Pietro Santi Bartoli. Part. 3, núm. 21.

en sus intérvalos consonantes y disonantes, ya determinando sus duraciones con respecto al compàs.

Nosotros autorizados con el parecer del sábio maestro español D. Francisco Gibert de Teixidor, vamos á probar todo lo contrario; y si los músicos ocupados generalmente mas en el estudio de sus melodias que en las investigaciones del origen de ellas, han dado credito y fé á los filósofos; ó si algunos, pensando lo contrario formaron de ello un misterio irrevelable; nosotros, que no tenemos mas objeto que el bien del arte y su encumbramiento, vamos á esponer cuanto podamos, para defenderlo de los que, con mas tiempo para estudiar y mas fortuna para ser oidos, han querido humillar la ciencia de las ciencias, confiados mas que en sus razones, en las escasas y nulas fuerzas de los que pudieran ser sus contrarios. (1)

Debil nuestra pluma y escasos nuestros conocimientos para tal empresa, acudimos á los escritos de nuestro compatriota Teixidor, y si no con la estension que él lo prueba, daremos una idea de sus razones.

El filósofo Pitágoras estimado por discípulo de los egipcios, caldeos y fenicios, segun Jamblico; y de los Bradmanes ó filósofos del Indostan segun Clemente Alejandrino, deducia de la música, su fisica, su astronomia, su moral y hasta su medicina.

Apenas habrá quien ignore que este filósofo es estimado por el primer inventor de las razones numericas, sacadas de los intervalos músicos.

Todos sabeu, que su sistema de música, es una progresion triple, en la cual las octavas se hallan sobre entendidas por todas partes. Bien poco versado será en asún-

(1) Se halla en nuestro poder un precioso manuscrito sobre el origen de la música y otras materias, escrito á fines del siglo pasado por D. Francisco Gibert de Teixidor, maestro que fué de las Descalzas Reales de Madrid, el cual pensamos publicar esperando será bien recibido por los verdaderos amantes del arte.

tos músicos, el que al ver su disposicion no conozca desde luego que el filósofo Samnita lo formó imitando en un todo el tetracordo primitivo, Si, Do, Re, Mi, deduccion precisa de los sonidos fundamentales 1|3 1|2; es decir, de las resonantes de la quinta y octava de la unidad, sonidos efectivos en la resonancia de los cuerpos sonoros perfectos. De esto se infiere, que la escala musical llamada *Tetracordos unidos*, cuando no estuviera en práctica entre los griegos de su tiempo, lo estaria por lo menos entre los egipcios, caldeos y fenicios, y su principio seria la resonancia del cuerpo sonoro conocido de los filósofos en las referidas naciones, siendo cierto que Pitágoras cursó con ellos.

Una de las pruebas de que los referidos maestros de Pitágoras tenian un perfecto conocimiento de la armonia, es los atríbutos que ellos y el mismo Pitágoras daban á los nùmeros, principalmente á los que constituyen el seuario.

Pitágoras hablando de la unìdad, dice : *Unitatem est substanciam, causam veritatis, constitutionem concentus in majore et menore æquale*, etc. En otra parte se lee, que la unidad es macho y hembra y que enjendra. ¿De dónde pudo venirle tanto á Pitágoras como á sus maestros atribuir á la unidad lo referido, sino de la resonancia de los cuerpos sonóros, mayormente apellidándola *Constitutionem concentus*, que es lo mismo que decir, origen de la armonia simultánea? No puede hallarse otro origen.

Al número 2, le llama el dicho filósofo, par ; esto es, octava justa de la unidad, quizá por saber que era el ordenador de la marcha armónica : *Fons Omnis concentus.*

Del número 3, dijo que era escelente, porque todas las cosas se dividian por este número. (1) Las escelencias

(1) En tiempos anteriores á Pitagoras, era ya sabido esto mismo, como consta del canto de Homero : *Trifariam omnia divisa sunt.*

del 3, deben ser los tres sonidos proporcionales que la resonancia de los cuerpos sonoros perfectos, hacc oir en las divisiones 1. 1/3 1/8 y 1. 3. 9. como tambien 1. 5. 25, en los cuerpos sonoros imperfectos.

Al número 4, le da entre otras preeminencias, la misma que al 2 con respecto á la música, sin duda porque ignoraba la octava justa del 2, y la quincena con uno.

Al número 5, entre otras cosas, le llamó: *qui est á rixis, quod quœcumque antea inter se distabant, constituat ac conciliet.* Esta prerogativa del 5, no puede tener otro principio que el siguiente. El fenómeno físico de la armonía simultánea, produce la quinta perfecta de 2 á 3, y por consiguiente en distancia imposible de poder aproximar ó dividir armonicamente; en discordancia con respecto á las vibraciones, pues mientras la cuerda grave da una, la aguda da una y media. Pero, si esta misma quinta se considera de 4 á 6, lo encontrado de las vibraciones cesa, porque media el 5, cuyo número como tercero en discordia, forma la tercera mayor con seis, y la menor con cuatro, en la consonancia, La, Fa, Re, espresada por la proporcion aritmética 4, 5, 6; y la tercera mayor con cuatro, y la menor con seis, en la consonancia, Do, Mi, Sol, espresada por 1/4, 1/5, 1/6 armonicamente proporcionales.

Al número 6, lo llamó: *harmonia, propter cetcrorum concentum.* (1)

Sin necesidad de pasar mas adelante en la esplicacion de los demas números, tanto impares como pares, ni en la investigacion de sus propiedades, resulta de todo lo espuesto: que Pitagoras y sus maestros tenian una idea exacta de la resonancia del cuerpo sonoro perfecto, porque de

(1) Desde tiempos mas antiguos que los de Pitagoras, era apellidado el número 6, *mundo. Quia mundus atetiam senarius excontrariis sepe visus constitisse se. cundum harmoniam.*

otra manera, no atribuirian ni á la unidad, ni á los demas números que componen el senario, lo que se deja referido, y mucho menos, el llamar al senario *mundo*, ni al mundo epílogo de consonancias, si no hubiesen observado en el cuerpo sonoro, que todos los intervalos constitutivos de ellas, están constituidos en el número senario y en sus dobles.

Bajo de este concepto y del que todos los discípulos de Pitágoras, es decir, todos los aritméticos y geómetras aseguran, que este filósofo fué el inventor de la aritmética, ó cuando no, el amplificador de ella, como lo asegura Polidoro Virgilio; y que en el fenómeno de la armonía se encuentran todos los modos, no solo de poderla amplificar, sino tambien los de inventarla; no nos queda duda que la ciencia de la aritmética, fué sacada de la música.

El venerable Beda, hablando de la aritmética, dice, que es una perfecta música. El mismo Pitágoras asegura, que los números son invencion de Minerva. Los intérpretes de la Teología pagana, segun se deja dicho, aseguran que el gentilismo veneraba en esta deidad á la familia de Lamech; luego los números son invencion del investigador de las razones armónicas y por consiguiente de la aritmética.

Con respecto á la geometria diremos solamente, que Pitágoras hablando de la potestad del número 3, afirma ser tal, que se estiende sobre la música universal que la compone y con mucha mas superiodidad sobre la geometria. Añádese en otra parte, segun Mercurio, que el triángulo y rectángulo, lo demostraba por los números 3, 4, 5, sacados de la consonancia de 4.ª y 6.ª Ciñéndonos únicamente á las dos proporciones del filósofo, junto con las proporciones y progresiones, unas contenidas en la armonía y otras deducidas de su economía, son lo muy sufi-

ciente para persuadirnos que la geometria no puede tener otro orígen que la música.

Lo que parece increible, es ver á un filósofo como Pitágoras, que manifestando con toda claridad la resonancia de los cuerpos sonoros, formára un sistema de música contradiciendo todo lo referido. Nosotros creemos que, ó sus maestros hicieron un gran misterio de ello, ó él lo hizo con sus discípulos, porque de otra manera, parece imposible que se aferrase en la progresion triple, cuando sus mismos principios le dictaban lo contrario.

El deseo de ser estimado dicho filósofo por un génio sobre-natural, y venerado de la posteridad por inventor de las razones armónicas, le hicieron preferir los intervalos disonantes de sus tetracordos, á los producidos por la naturaleza misma; y para poder alucinar á los venideros, inventó la fábula de los martillos la cual propagó á sus discípulos como orígen de sus especulaciones armónicas, apartándose de este modo de la doctrina de los antiguos egipcios que tenian en suma veneracion el número 5; y segun Horapollo, para indicarle *cidus pingebant propter harmoniam*, (1) se declaró á favor del cuaternario. Ya fuese porque los números 1, 2, 3, 4, espresivos de los intervalos 8.ª 12.ª y 15.ª de la unidad, sumados producen el denario; ya porque 6, 8, 9 y 12, espresivos de la 4.ª 5.ª y 8.ª de 6, fuesen el orígen de su sistema de música; dió á su cuaternario una escelencia tal, que sus discípulos hacian el juramento mas solemne, en esta forma: *Per cum qui anima nostra tradidit cuaternarium, fontem sempiternæ naturæ radicis habentem etc.*. ¿No podria ser todo esto para deslumbrar á sus discìpulos con respecto al principio universal de las humanas ciencias? Un hombre que para es-

(1) Hicrogliphic. lib. 1

tablecer entre sus discípulos el dogma de la metempsicosis ó trasmigracion de las almas de un cuerpo á otro, les aseguró que habia estado en el sitio de Troya bajo el nombre de Euformio, que antes de él, habia sido Etalides hijo de Marte, y despues del referido sitio fué Hermótimo, Delio, etc. ¿No podia ser capaz de inventar otras fábulas que desacreditasen el fenómeno de la armonia?

En esta época se perdió casi del todo la música griega en cuanto á los menores intervalos de semitono y tono, y absolutamente la armonia simultánea, la verdadera melodia, la aritmética, geometría etc.; porque aun cuando el filósofo Sámio no negase á la música el imperio sobre todas las demas ciencias humanas, como no hizo mencion de la proporcion armónica, ni de las razones que la constituian en su plenitud, sus discípulos no tardaron en trocar los frenos, atribuyendo á los números y proporciones, el orígen de la música.

Sin embargo de todo esto, la mayor parte de los filósofos griegos, estuvieron conformes en que la música era el principio único de las ciencias aunque ignoraban el como. Platon, filósofo tan amante de la geometría, que no admitia en su escuela al que la ignorase, por lo cual tenia escrito en la entrada: *nemo geometriæ ignarus ingreditur*, aseguró que la música era la madre universal de las proporciones. (1) Mas perdido el conocimiento del fenómeno físico de la armonía único principio de la música, ya por los misterios en que Pitágoras la envolvió para sus discípulos, ya porque la ocultase del todo; tanto sus discípulos como Platon, desbarraron en asuntos físicos, por mas que la tradicion general y el instinto filosófico, los inclinase á creer que el principio general de todas las humanas ciencias, se habia de buscar en la música.

(1) Plutarco in Platone.

Aristóteles, ó bien por estar dotado de un génio superior á sus maestros, ó bien porque la música de su tiempo habiendo roto los diques que la tenian sitiada; hacia oir las consonancias en toda su perfeccion; aseguró que en la música se hallaba el verdadero sistema del mundo físico. Desérmes afirma, que este filósofo hizo algunos esperimentos sobre la resonancia de los cuerpos sonoros, y averiguó los motivos porque todo sonido agudo hace oir su octava baja.

Un escritor moderno gran sectario de Aristóteles, admirado de sus preciosos tratados filosóficos, y mucho mas de su historia natural, no puede persuadirse que sean parto del mismo talento, las puerilidades que se leen en la física, insertas entre otras insignes obras que llevan su nombre, y niega absolutamente que dichas puerilidades puedan ser obra de un talento tan elevado. Esto hace creer, que si la verdadera física de Aristóteles pareciese, se hallaria en ella el sistema celeste que Copérnico resucitò y los físicos modernos siguen, ya no como hipótesis, sino como verdad demostrada. ¿Y cuál seria la razon de esto, arguye Teixidor? La de haberse dedicado á la parte científica de la música, no segun los filósofos griegos sus predecesores la representaban, sino como la naturaleza maestra de toda ciencia la produce en el fenómeno de la armonìa, principio tan luminoso que estamos por decir, que todos los adelantos hechos por los filósofos modernos en matemáticas, física y astronomìa, se deben á las investigaciones hechas sobre él.

No aseguraremos tanto, pero lo que si diremos es, que todos los filósofos y matemáticos desde Galiley Galileo, hasta el suizo Euler, á los cuales la física y las matemáticas deben muchos adelantos útiles; han hecho un estudio formal de la parte científica de la música, que se-

guramente no lo verificáran si de él no hubiesen sacado consecuencias mas útiles en sumo grado, que la de proponer un nuevo sistema de temperamento, ó la mayor perfeccion de un instrumento músico.

Mas cuando no se quiera conceder que de la música tienen principio las matemáticas, la astronomìa, física, sistema de atraccion y gravitacion de los cuerpos, cuando no con todos sus cánones, por lo menos con estos dos: *la atraccion disminuye en razon inversa del cuadrado de la distància: los cuadrados de los tiempos periódicos de los planetas son proporcionales en los cubos de las distancias*, que son el ornato de la moderna física; al menos no se podrá negar que las leyes de la óptica, no han sido comprendidas hasta que se han aplicado á ellas las de la armonìa simultánea, que son, la proporcion armónica contínua y discreta, la proporcion tanto ascendente como descendente de esta misma clase, engendradas por la naturaleza, y reveladas al hombre en el fenómeno armónico de una manera sensible al oido, á la vista y al tacto.

La importancia que los antiguos dieron á la música, hace comprender al mas enemigo de este arte, que sus reglas fueron la llave general de todas ó la mayor parte de las ciencias y las artes. Si el conocimiento de las ciencias ecsactas ha quitado á la música entre los modernos la superioridad que antes tenia. ¿El principio de ellas de donde salió? ¿Quiénes fueron sus primeros sacerdotes? ¿Cuáles fueron sus primeras reglas? Averigüese detenidamente, y contéstesenos despues.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

CAPÍTULO I.

Situacion de España, sus límites y pobladores.—Conocimientos de los españoles. — Primeros cultivadores de las ciencias y las artes. — Primeros que introdujeron la música en España. — Sorpresa de los Romanos sobre la música española. —Los españoles aventajan á los griegos en la música.— El porqué de esta ventaja. —Cálculo y tratado de Didimo Alejandrino. — Práctica de la armonía simultánea por los españoles. — Carácter particular de la música y baile de los españoles. — Aficion de los romanos á la música española. — El sistema músico de los españoles fué desterrado de Roma por Neron.—Dicho sistema es recibido de los latinos. —Alfabetos españoles.— Establecimiento de los focenses.—Timoteo de Milleto.— Los españoles dieron ideas nuevas de música á los jonios. —Polimnester.—Disputas sobre la música.— Poesía Ditirámbica.— Antigüedad del idioma vazcuence.— Invencion de ritmos y metros en la lengua griega de la vazcuenze.— Los áticos se deciden por la música instrumental — Burla de Platon á los músicos instrumentistas. — Poetas que se dedicaron á aplicar la palabra á dicha música. — Orígen de la poesía ditirámbica.— Los cantores españoles superan á los griegos.—Música sagrada.— Compositores sacros.— Conocimiento de los músicos españoles en el siglo VII.—Antigüedad del cántico litúrgico en España.—Alfabetos de los españoles. — Carácter de la música eclesiástica.— Judíos.— Nuevas notas musicales de los hebreos.— Lusitanos y Gallegos.—Nuevo sistema de anotacion musical.—Concilio octavo de Toledo.— Diferentes anotaciones en las iglesias de España.— La Irlanda recibió su educacion musical de España.—La anotacion del canto litúrgico pasó de España á Inglaterra, Francia y Alemania.

La península española comprende la España y el Portugal, y está situada entre los 5° 43' 34" longitud occidental, y los 68, 59' 6" longitud oriental. Su latitud boreal abraza desde 36, 0' 30" hasta 43° 46' 40" tomada desde los puntos mas avanzados al N. y al S., á saber: desde la isleta de Tarifa (Mellaria) que es el punto mas meridional, hasta el cabo Ortegal llamado por Tholomeo *Trileo-*

cum á causa de los tres farallones blancos que tiene al frente. Su estremo occidental es el cabo de Roca de Cintra, que los antiguos llamaron *Promontorium magnum*, y tambien *Ulisiponensis*: su estremo oriental es el cabo de Creus. La longitud de la península de E. á O. es de 220 leguas, y su anchura de N. á S. de 190.

Las provincias fronterizas que forman la linea divisoria entre Francia y España, son: Cataluña, Aragon, Navarra y Guipúzcoa. Esta linea tiene á sus estremos un promontorio en el Oceano Atlántico junto á Fuente-rabia, que los antiguos llamaron *Ocasum* ú *Olarsum*; y otro en el Mediterráneo llamado *Cabo Cervera* al N. de Creus, y la bahia de Santa Cruz de la Selva, que los antiguos llamaron *Pyrenne venerus templum*.

El Mediterráneo baña las costas de España desde el cabo de Creus hasta el de Trafalgar comprendiendo el estrecho gaditano, y discurre entre S. y O. por espacio de 251 ¾ leguas por las costas de Cataluña, Valencia, Murcia, Granada y Cadiz; y el Oceano comprende en la península el espacio de 406 leguas que corresponden á Andalucia, Galicia, Asturias, Castilla, Vizcaya, Guipúzcoa y Portugal. (1)

La España, segun el historiador D. Juan Francisco Masdeu, fué el último pais de Europa que se pobló despues del diluvio universal por los descendientes de los nietos de Noé, Tubal y Tarsis: (2) y apesar de esto, fueron sus habitantes los primeros que cultivaron las ciencias y las artes entre los europeos.

Estrabon, hablando de los turdetanos pueblos situados en la Andalucia, dice: que seis mil años antes del imperio de Tiberio, hacian uso de la gramática, conservaban

(1) Descripcion geográfica de España por D. Tomas Lopez.
(2) Historia Crist. tom. 1 núm. 9 y 10.

escritas sus memorias antiguas, tenian poemas, y sus leyes escritas en verso. (1)

Los Moedanos en su historia de España, son de opinion que sus naturales cantaban con arreglo, y escribian con signos y geroglíficos, antes de tener comunicacion con los fenicios. (2)

Masdeu, es de parecer que los españoles no cultivaron las ciencias, hasta que se comunicaron con los susodichos orientales, es decir: por los años de 1500, antes de J. C. Añade, que los seis mil años que los turdetanos daban de antigüedad á sus escrituras, eran trimestres, y segun su cálculo, resulta 1920 años, suma poco distante de los seis mil que el geógrafo griego refiere, (3) y de los mil y quinientos compuestos de doce meses.

Si los fenicios se establecieron en España 1500 años antes de la era cristiana, los españoles fueron cultivadores de las ciencias y las artes antes que los griegos, puesto que Cadmo no fué á Beocia, hasta por los años de 1450 antes del Mesias, que son 50 años despues de la fundacion de Cadiz por los fenicios.

Siendo estos orientales tan diestros músicos segun varios autores, se puede asegurar que para el logro de sus pretensiones en la península, se valieron de los atractivos de la música; y despues de logradas, comunicaron á los españoles sus conocimientos, juntamente con sus pocos instrumentos músicos, enseñándoles el manejo de ellos, sus canciones y el modo de anotarlas; teniéndolos de este modo entretenidos, mientras ellos se enriquecian con las producciones del pais.

En tiempos de los reyes David y Salomon, los judios

(1) De Rab. geograf. tom. 1 lib. 3.
(2) Moedan. hist. Lit. tom. 1 lib. 1.
(3) Masdeu, tom. 1 parte 2.ª

en compañia de los fenicios visitaron á los españoles. Bien cierto es, que los judíos eran por dichas épocas los mas diestros músicos entre todas las naciones del universo; y estos en union de los fenicios, dieron sus conocimientos armónicos á los españoles, los cuales con este nuevo ausilio, llegaron á ser tan buenos músicos como sus nuevos maestros, y con el trascurso del tiempo, los mejores profesores del mundo en dicho arte.

Para asegurar mas esta verdad, diremos que, los romanos desde que pisaron el suelo de España y oyéron los suaves acentos de la música española, quedaron tan prendados de ella, que el consul Metello discurrió hacer un gran presente á los romanos, enviando á la capital un coro de músicos españoles. Este pensamiento fue coronado del mas feliz ecsito, pues gustaron de tal manera, que no solo la gran Roma los estimó, sino que todas las provincias sugetas á los romanos, buscaban con empeño á los músicos españoles para los públicos regocijos; pero con especialidad, á los cantores cordobeses, y á grandes espensas y con no menos empeño, á las mugeres gaditanas, por su grande habilidad en el canto, baile y singular destreza en tañer toda clase de instrumentos músicos. (1)

No cabe la menor duda, que los dominadores del orbe, habian oido ya en tiempo de Metello á los mas sobresalientes músicos de la Grecia; y sin embargo, dieron la preferencia á los músicos españoles. Prueba cierta de que estos, llevaban conocida ventaja á aquellos.

No puede creerse, que esta ventaja consistiera, ni en la mayor suavidad de las voces, ni en la mejor pulsacion de los instrumentos, ni en la mejor pronunciacion de las palabras y entonacion de los versos, pues Ciceron notó

(1) Juvenal, Estacio y Marcial, citados por Byron tom. 1 part 1.ª Bochart oper. incana. libro 1 cap. 34.

tanto en los cantores como en los oradores españoles, un cierto tonillo *Pingüe y peregrino*: pero se puede creer con fundamento, que dicha ventaja consistiéra en la armonía, y en la natural medida de los intérvalos del sistema musical desterrado de todos los confines de la Grecia, por Pitágoras y sus secuaces, Platon y sus discípulos, y Aristoseno y sus partidarios, á pesar del deleite de sus mismos oidos.

Los griegos anteriores á la época de Metello, á pesar de haber oido el efecto suavísimo de este sistema en la música de algunos profesores jonios, lo desecharon como cosa de los bárbaros. Y puede asegurarse esto, no tan solo por las invectivas de Platon y poetas griegos (particularmente cómicos) contra la música jónica, sino tambien por haber observado que ningun filósofo griego, á lo menos de los que han llegado á nuestros tiempos, calculó los valores de su tetracordo hasta el tiempo de Neron, época en que los músicos españoles ya se hallaban por todas las provincias sujetas á su imperio, y especialmente en Egipto segun testimonio de Marco Antonio.

El filósofo que emprendió el cálculo del dicho tetracordo, fué el célebre Didimo Alejandrino, en un tratado que escribió sobre la diferencia de los sistemas músicos pitagóricos y aristosénicos. Sus valores numéricos son los siguientes:

$$\left\{ \begin{matrix} {}^{15}/_{16} \times {}^{8}/_{9} \times {}^{9}/_{10} = {}^{3}/_{4} \\ \text{Si: Do: Re: Mí.} \end{matrix} \right\}$$

Estos valores que dan el justo intérvalo del semitono y de la tercera mayor, los volvió á reproducir el filósofo Claudio Ptolomeo de Pelusiógora por los años de J. C. 138, imperando el español Adriano, juntamente con otros

sistemas de música tanto *diatónicos*, como *cromáticos y enarmónicos* de los antiguos músicos griegos.

Que los músicos españoles en sus coros compuestos de voces é instrumentos, practicaban la armonía simultánea de la manera ya dicha, se prueba en estos versos del gran filósofo y poeta Horacio :

Quando repostum cœcubum ad festas dapes,
Victore lœtus cesare,
Tecum sub alta (sic Jovi gratum) domo,
Beate Mœcenas, libam,
Sonante mistum tibiis carmen Lira,
Hac Dorium, illis barbarum. (1)

Los romanos, lo mismo que los griegos, llamaban música bárbara á toda la que ejecutaban con sistema diverso del pitagórico y aristosénico. Bajo este concepto, ninguno de los modos musicales adoptados por los griegos sin escluir de estos el modo frigio, puede entenderse con el nombre de modo bárbaro en boca de Horacio : luego la música que dicho Horacio se convida él mismo á oir en casa de Mecenas compuesta de cítaras y flautas, estas segun el modo bárbaro, y aquellas por el Dório, no podia ser otra, que la música concertada de los españoles, mayormente cuando el historiador de las *Aventuras de Apolonio*, famoso pitagórico, la llamó con el mismo nombre, y Juvenal en su sátira asegura, que los músicos españoles y las cantoras gaditanas cantaban en los convites de los ricos.

Los españoles luego que se vieron dominados de los romanos, tomaron no solamente sus costumbres con el

(2) Ad Mæcenam, oda 9.

idioma latino, sino tambien sus modos musicales, cuando no los hubiesen de antemano recibido de los griegos. El modo Dório, era el mas grave de todos ellos: esta gravedad no consistia tanto en el sonido de su cuerda fundamental (como han creido no pocos intérpretes de los escritores de música griegos y latinos), cuanto en la progresion de los intérvalos de 4.ª, 5.ª y 8.ª tanto subiendo como bajando, y tal vez algun intérvalo de tono desde el 4.º al 5.º sonido de su diapasón. Mas claramente dicho; en todas las combinaciones que se pueden hacer sobre los cuatro sonidos que contenia la Lira de Orfeo; Re, Sol, La, Re, octava alta este último Re, del primero; cuyos conocimientos son propios todos, combínense como quieran, de un bajo fundamental, escepto el de tono bajando.

Los cantores de Roma, desde la época de Metello y Ciceron en adelante, cantaban modulando sus voces suavemente, gorgeaban y trinaban con dulzura, y se producian con todos los requisitos á que hoy llamamos, buen método de canto. Pero este método de cantar y tocar, no era general en todos los cantores segun Lucino, porque hablando de los cantores de teatro, asegura que gritaban hasta mas no poder. ¿Quiénes eran pues, los trágicos y cómicos que admiraba Roma en aquellos tiempos? Segun los escritores contemporáneos, fueron los griegos; mas no practicando estos las bellezas arriba dichas, no cabe la menor duda, de que eran los españoles solos los que cantaban con arte.

Juvenal, Estacio, Plinio el jóven, Marcial y otros muchos escritores de aquellos tiempos, dicen, que los músicos españoles eran los que cantaban en los festines de la nobleza romana: sus coros se componian de voces é instrumentos concertados, no á la octava los unos de los otros y sobre una tónica fija, sino en armonía simultánea com-

puesta de consonancias y disonancias, y adornando sus cántos con varias y suaves inflexiones de voz. Estos coros, siempre ó las mas veces, eran acompañados de baile, particularmente los ejecutados por las gaditanas.

Los bailarines, segun las leyes establecidas por los griegos para la danza, debia arreglar los movimientos del cuerpo, brazos y piernas, á las modulaciones de la música. Las gaditanas fueron las mas diestras no solo en el canto y manejo de toda clase de instrumentos músicos, sino tambien en el baile, donde hacian ver al espectador todas las gracias y adornos que oian á los cantores é instrumentistas, con sus movimientos y ademanes, como lo manifiesta Marcial en sus versos:

Canticos quæ Nili Gaditana sussurat
Quæ movet varios brachia voha modos.

Mas por querer espresar las gaditanas con los movimientos del cuerpo, hasta los mas batidos trinos, sacrificaron las leyes mas sagradas de la deceneia, como notó el mismo Marcial en estos versos:

Nec de Gadibus improbis puellae
Vibrant sine fine prurentis
Lascibo docile tremore lumbos. (1)

Sin embargo, no toda la música española, ni todos los bailes que la acompañaban eran de esta especie, puesto que el mismo autor que detesta lo inmodesto de aque-

(1) Marcial, lib. 5.º ad taranium.

Cón algun fundamento debe creerse que el baile de las gaditanas antiguas, fué el mismo que á mediados del siglo xvi, reprodujo una célebre andaluza llamada Zarabanda.

llos bailes, en otra parte elogia con estremo las canciones, bailes y música teatral de Rixama y Riga, dos ciudades de España.

Llegaron á cautivar de tal manera los atractivos de la música española á los romanos, que viéndose estos precisados por motivos de una gran carestía, á echar de Roma á todos los estrangeros sin escepcion de personas, filósofos, retóricos, eruditos, gramáticos, poetas, y músicos; estos últimos y las bailarinas españolas, que eran en número de tres mil, no salieron de la capital del mundo, por un particular empeño de la nobleza. (1)

Aulo Gelio en sus *Noches Áticas*, dice: que en un festin al cual asistieron sugetos de todas las naciones que subyugó la soberbia Roma, se presentó la Cítara á todos los convidados, y despues de haber cantado algunos de ellos, fué presentada á un español, el que no pudiendo escusarse sin faltar al ceremonial Ático, se cubrió el rostro con su manto, y cantó con tanta gracia, suavidad, arte y armonía, que dejó en estremo absortos á todos los convidados. (2)

Habiendo observado, que Didimo, no tan solo calculó el tetracordo de los españoles, sino tambien otro antigno de los griegos, al que llamó *Ecuabile*; nos hace creer que los latinos en tiempo de Neron, cantaron con el mismo sistema de los españoles. El haber leido que este emperador, fué á Nápoles ciudad griega, para ensayarse en las representaciones teatrales, como tambien que su música era enteramente desagradable á la nobleza romana; (3) nos asegura, que el sistema de los españoles fué

(1) Amiano, pag. 108.

(2) Sin duda se cubriria el rostro, para disimular con este artificio aquel sonido *pingüe y peregrino* que Ciceron le notó, propio de todos aquellos que hablan un idioma estraño.

(3) Teixidor. Discurso sobre la Hist. Univ. de la mús.

desterrado de los teatros de Roma durante este tiránico imperío. Mas al verle restaurado por Tolomeo, en tiempo del emperador Adriano, hace indudable que se recibió entre los latinos, y que, si la música española no se hizo universal en esta época por todos los dominios del imperio, consistió tan solo en la anotacion enteramente diversa de la griega, que era entonces la comunmente recibida.

Los españoles, así como es sabido que tenian dos diversos alfabetos, uno llamado por nuestros sábios, Ibero, y otro Celta, tuvieron asimismo dos diversas maneras de notas musicales. Como estos caractéres eran desconocidos casi del comun de las naciones sujetas á los romanos de aquellos tiempos, no era fácil que el gusto de la música española se hiciese enteramente comun, aunque no tuviese por contrarios á los griegos, hombres que no sufrian con facilidad que los conocimientos de los estrangeros se adoptasen con preferencia á los suyos. Sin embargo, los Focences se establecieron en Ampurias, Rosas, y otras partes de la costa de Cataluña, Valencia, Murcia y otros pueblos de la Jonia, y en las de Granada, 545 años antes de J. C.; y esto nos da fundamento para creer, que los griegos de la Jónia llevaron la música española no solo al Asia, sino á Atenas, y que las revoluciones acaecidas entre los griegos europeos en asuntos músicos, se originaron por querer los atenienses no solo apropiarse las graciosas y alegres canciones del Turdetano y Celtivero, sino todo su sistema musical.

En tiempo de Platon, floreció el célebre músico jónio Timoteo de Mileto, el cual, no solamente llevó á Atenas el sistema de música inspirado por la naturaleza, sino tambien unas sonatas instrumentales que al oirse por primera vez en el teatro, fueron silvadas por el público: mas despues que éste acostumbró el oido á tan delicadas melo-

dias, se aficionó de tal modo á ellas, que desechó y aborreció sus antiguos modos musicales, hasta los decantados *Dório y Cário*, propios de los antiguos jónios. (1)

Una música tan agradable á casi todos los habitantes de la Grecia, tan diversa de la comunmente oida hasta entonces entre los griegos, asi asiáticos como europeos, no es posible fuese inventada sin haber oido con anterioridad algunas obras que sirviesen de norma tanto á Polimnester, como á Timotéo, tenidos por los escritores griegos como inventores de las revoluciones musicales de la Grecia. Estas obras armónicas, no fueron ciertamente produccion de los Frigios y Carios, porque los atenienses ya estaban poco menos que cansados de oir sus producciones armónicas á los mejores músicos de estas dos naciones, no solo en los funerales de los Aticos, sino en sus mas solemnes sacrificios, para cuyo fin habia en Atenas un gran número de músicos de las dichas naciones. (2) Tampoco lo fueron de los Asirios, Medos y Persas, porque estos nacionales, tanto cuanto tenian de amigos para deleitarse con la música, tenian de enemigos para dedicarse á su estudio. De los fenicios y hebreos no es creible, porque los primeros en estos tiempos, no eran grandes cultivadores de las ciencias; y los segundos, despues de su largo cautiverio en Babilonia, se deben considerar mas ocupados en recordar sus antiguas melodías, que en invenciones de nuevos modos musicales. Es pues de creer, que los españoles fueron los únicos que pudieron prestar á los jónios ideas nuevas en asuntos músicos en la referida época, porque de estos se sabe que la cultivaron con gran éxito, y ademas consta, que los jónios tenian comunicacion con ellos desde tiempos mucho mas antiguos á estos.

(1) Aristid. Quintil. lib. 1.
(2) Plat. de Republic. lib. 1.

La descripcion que Plutarco hace de la música introducida por los jónios en Atenas, conviene con la que Estrabon hace de la española ó practicada por los españoles desde tiempo mucho mas antiguo. Plutarco hablando de la música jónia del tiempo de Platon, dice: que era brillante, llena de delicadeza, y adornada con todos los primores imaginables: (1) circunstancias todas que segun Luciano, tenia la música de su tiempo estimada como buena por los romanos; (2) que es lo mismo que decir española, si se atiende á los testimonios que dan de ella los latinos.

Que el temperamento de la cítara de Polimnester era conforme al sistema músico inspirado por la naturaleza, y que, las consonancias nunca oidas en la música griega hasta entonces eran la armonía simultánea, orígen de la proporcion armónica, inventada por Eudoxo, (produccion necesaria del buen sistema músico) se confirma con estas esclamaciones de Platon, acérrimo defensor de la música antigua de los griegos. Este filósofo viendo á los atenienses cautivos de su sonoridad, decia: — «¡Oh grie- «gos! Tened cuidado con vuestra música, porque si se lle- «ga á alterar, se corromperán vuestras costumbres: por- «que la música, madre universal de todas las proporcio- «ciones, de la decencia y del agrado, no se dió á los hom- «bres por los dioses solo para las delicias y única adula- «cion de los oidos; sino para establecer el órden y armo- «nía en las facultades del alma, fuertemente perturbadas «por el horror y el deleite.» (3)

Que los españoles practicaban el referido sistema músico, y la armonía simultánea desde la mas remota antigüedad, se confirma con la autoridad de Tulio, y mucho

(1) Plutarco de Republic. lib. 1.
(2) Luciano harmon. tom. 1.
(3) Plat. de legi. lib. 7.

mas con la de Horacio Flaco, Séneca, Macrobio, y otros muchos escritores, posteriores al general auje de la música española en todo el imperio romano.

Igualmente se confirma, el que los españoles no aprendieron ni el sistema músico, ni la armonía simultánea, de los griegos que se establecieron en España; puesto que los griegos mismos confiesan no haber oido tales armonias hasta el tiempo de Polimnester; es decir, mucho despues de un siglo del establecimiento de los jónios en España.

Además de esto, la resistencia de los pitagóricos, Platon y sus sectarios, á que se recibiese entre los griegos la dicha música, manifiesta claramente que era del todo nueva en aquellos tiempos, tanto en la Grecia europea, como en la asiática. Los partidos ya del pueblo de Atenas, ya de los músicos, unos á favor del sistema nuevo y otros del antiguo: aquel cúmulo de disputas que se suscitaron tanto sobre el gusto de la música, como de sus utilidades: aquel furor de propagar sistemas de música dirigidos todos á conciliar los dos partidos: las interminables cuestiones sobre el lugar fijo del género cromático y enarmónico: sus proporciones constantes en todos los modos musicales, y otras mil cosas de esta especie (las cuales se terminaron todas á favor de la música antigua, á pesar de la tenaz resistencia de los músicos discípulos de Timoteo de Mileto, y de los griegos sensibles,) son otras tantas pruebas que corroboran la verdad de todo lo espuesto.

Casi en los mismos tiempos de que hablamos, tuvo principio la poesía llamada ditirámbica: naciendo en tiempo de Polimnester, y perfeccionándose en tiempo de Platon.

Este género de poesía, aseguran no pocos escritores, que tuvo su creacion en las fiestas de Baco, y que fué mas bien parto de la embriaguez, que de el furor poético. El

autor del *Orígen de los ritmos*, sin alegar prueba alguna, dice; que dicha poesía era oriental, y que fué llevada por los jónios á el Atica: pero nosotros creemos que fué inventada por los griegos asiáticos, con motivo de querer imitar los ritmos de las canciones españolas, apoyándonos en las razones siguientes.

El idioma mas antiguo de los españoles, y quizá el universal en toda la península, ó cuando no en toda ella, por lo menos en los paises habitados por los celtíveros, era el conocido ahora con el nombre de *Vascuence*, peculiar de los vizcainos. José Saligero, dice de él, que nada tiene de bárbaro, nada de estridor de dientes, ni nada de áspero; que es dulce, suave, y sin duda alguna antiquísimo. (1) Boules, asegura que suena dulcemente al oido y que es musical. (2)

Este dialecto, sino fué comun á todos los habitantes de España, es indudable que se hablaba en Cataluña, como lo manifiestan no pocos nombres de pueblos, entre los cuales parece digno de referirse el de *Besalú*, que en vascuence significa *tierra montuosa*, pueblo contemporáneo, y no lejos de Ampurias y Rosas, dos colonias griegas de las mas antiguas en España. Platon dice, que los griegos tomaron de los bárbaros algunas voces y dicciones, entre las cuales nombra estas tres: *Hidor*, que significa agua; *icsis*, ida; y *cincsis*, movimiento. El padre Larramendi, en su diccionario trilingüe, vascuence-castellano-latino, despues de asegurar que los griegos no introdujeron voz alguna en el vizcaino, oportunamente observa que las tres voces citadas, son vascuences en su orígen. Añade, que lo son tambien entre otras: *arcos*, que significa pan;

(1) Mosetin vestque, lib. 1.°, cap. 3.
(2) Introd. á la Hist. Natur. pág. 301.

acribea, certeza; *eros*, amor; *examus*, hiermo; *herosis*, secta; y *lethargon*, letargo. (1)

Muchos son los motivos que pueden concurrir á la transmigracion de voces y frases de un idioma á otro; pero casi siempre, el mas comun ha sido el de las traducciones mayormente poéticas. Fundados en esto, creemos: que los músicos griegos, ya sean Polimnester ó Pitágoras, ú otros mas antiguos, siendo tan buenos poetas, oyeron á los músicos españoles y admiraron sus alegres y festivas canciones; de la admiracion, pasaron al deseo de hacerlas propias traduciéndolas en su idioma; y emprendiendo la ejecucion, conocieron la imposibilidad de ajustarlas á los antiguos metros griegos, ni á las melodías españolas que era su principal objeto. Esto les obligó al invento de un nuevo género de ritmos y metros en la lengua griega, imitando en lo posible los versos vascuences: mas esta servil imitacion de ritmos estraños, les forzó, ya para poder ajustar las frases y metro vascuence al idioma griego, ya el nuevo ritmo griego á las melodías españolas, no tan solamente á dejar sin introducir algunas voces celtíveras ó vasconas como las ya referidas, sino tambien á estropear algunas locuciones griegas.

Esta nueva casta de versos no podia desde luego agradar á los sábios de la Grecia en general, y mucho menos á los de Atenas, por contravenir á las leyes de la Lira antigua, por mas que á todos gustasen las alegres y suaves melodías con que se cantaban. De esto debió resultar, el que tanto los jónios, como los atenienses sensatos, sin perder la aficion á las cantinelas que habian servido de base á la nueva poesía, blasfemasen de ellas hasta el estremo de no querer oir pronunciar palabra alguna con di-

(1) Tom. 1.º prefacio.

chas melodías. De esto se originó á nuestro modo de entender, el furor de los áticos por la música instrumental, que en tiempo de Platon habia llegado á tal grado, que en los juegos públicos y en los teatros, no se oia otra clase de música, y si se cantaba alguna cancion con la nueva poesía, era tan solo para satisfacer al bajo pueblo.

Este deleite de los áticos en la música instrumental, pareció á los poetas y filósofos partidarios de la música griega, tan estravagante, que los cómicos no cesaban de satirizarlo. Platon se burlaba públicamente de los aplausos que los concurrentes á los espectáculos, daban á los músicos instrumentistas despues de concluidas sus sonatas: clamaba contra los introductores de semejante música, y contra los atenienses que tenian todas sus delicias en ella: decia que la música por superior que fuese, si carecia de palabras, era como un rostro al cual la senectud ha robado el vigor y la hermosura. (1) Mas los áticos, estaban tan seducidos por las gracias de su nueva música, que apesar de la fuerza que les hacia Platon con sus argumentos, seguian y prosiguieron en su aficion, hasta que algunos poetas se dedicaron á aplicar palabras á la dicha música.

Los poetas mas insignes entre los muchos que trabajaron en esto, fueron: Melanipide, Einesias, Poliesdes autor de una tragedia llamada *Efigenia*, y Timoteo de Mileto; hombres de gran talento y reconocido mérito en la música y poesía, y los tres, contemporáneos de Platon. (2)

Estos célebres poetas, deseosos de conciliar la nueva música con la poesía antigua, se vieron precisados á la admision de las glosas musicales en no pocas sílabas de sus antiguos ritmos; novedad, que chocó tanto ó mas que los

(1) Plat. de rep. lib. 10, tom. 2.°
(2) Bertelemi. Wiag. de Anacars. entret. sur. la mús.

Digitized by Google

versos aplicados la primera vez que se oyó en Atenas. Viendo esto, volvieron al principio, y á fuerza de pruebas, ya imitando la antigua poesía griega, ya la celtívera ó vascuenze, llegaron á confeccionar un nuevo género de poesía misto, al cual llamaron ditirámbico.

Tal debe creerse el origen de la poesía ditirámbica, trivial, insípida, y aun ridícula segun los griegos, comparada con los metros de los muy célebres poetas antiguos: resultado indispensable de la imitacion y traduccion servil en toda clase de poesías adecuadas á determinadas melodías, y mucho mas irremediable, cuanto mas gratas, armoniosas y elegantes sean en su idioma primitivo, y espresivas con las modulaciones y aires característicos de la música del pais en que se concibieron.

Cuando los músicos griegos cantaban en Roma ó con su sistema diatónico ecuábile, ó con el español abrazado por Didimo, y reproducido por Tolomeo, los españoles cantaban con admiracion de todo el mundo, acompañados de un sinnúmero de instrumentos músicos, formando coros compuestos de armonía simultánea, quizá tambien entendida como la mejor de nuestros dias. Y no debe creerse una ecsageracion nuestro dicho, pues en España en la época de que hablamos, se dedicaban al estudio de la música, no solo los que habian de ganar su sustento con ella, sino los personajes mas ilustres. Los primeros teniendo que profesar dicho arte y dar razon á los filósofos de lo que practicaban, tanto en el canto como en el acompañamiento que le aplicaban, se dedicaron mas al estudio de la ciencia del sonido y sus efectos, ya ejecutados por la voz humana y con respecto á sus diversas clases y calidades, ya producidos por los instrumentos, considerando en estos las diversas modificaciones que los sonidos tienen segun el modo de manejarlos: los segundos, aunque los

estudios de las ciencias ó facultades á que se dedicaban no les dejaba tiempo para estudiar todo lo que acabamos de decir, sin embargo, aprendian lo necesario para poder cantar algunas canciones y acompañarlas con algun instrumento músico; y hasta los poetas, si bien no eran instruidos en la ciencia del sonido como los profesores, eran tanto ó mas peritos que estos, en el arte de aplicar las palabras á la melodía, y en el mejor modo de ejecutarlas.

Entre los muchos poetas que produjo España desde que los romanos introdujeron en ella su idioma latino, y que se emplearon en lo que se deja referido; creemos oportuno nombrar los mas admirados de la misma Roma desde el año 71 antes de J. C. hasta la caida del imperio, dividiéndolos en tres épocas. Primera época: los poetas y músicos cordobeses y gaditanos, Cornelio Balbo, promotor de la música española en los teatros de Roma; Emilio Severiano, compositor de farsas; Julio Secundo, cantor de versos acrósticos; Sextilio; Hena; Columela; Lucano; Argenaria su mujer, y Séneca el filósofo, que segun Dutems fué el inventor del sistema de música que Leibnitz ha reproducido. (1) Segunda época: Marcial; Cayo Rufo, compositor de tragedias y cantor de poesías burlescas; Theplica, mujer de Canio, cantora ilustre; Lucio de Tuy; Unico, el primer cantor de versos amatorios entre los latinos; Unico, el cantor de elegías; Cayo; Silio Italico; Trajano; Adriano, y Cayo Voconio. Tercera época: Juvenco, el primer cantor de poesías sagradas en occidente, y Aurelio Prudencio, ambos cristianos contemporáneos de Latroniano, y Acilio Severo, gentiles: San Dámaso, Rufo Festo, y Accio Tiron, maestros de retórica, poesia y música, ambos gentiles; y San Paulino, pues

(1) Dutems, orígen de los descubrimientos atribuidos á los modernos.

aunque francés de nacion, fué instruido en la religion, poesía y música en las escuelas de España, y quizá por su esposa Terasia natural de Barcelona, célebre en toda clase de música. (1)

De un párrafo de San Isidoro, se deduce, que en su tiempo, aun se representaban tragedias y comedias, no de cualquier modo ó manera, sino declamadas con un canto si bien no tan propio como el del tiempo de Augusto, por lo menos parecido, segun el gusto de los godos y griegos arrianos.

En cuanto á la música sagrada, se puede asegurar que se cultivaba en España con esmero, porque no solo tenemos noticias de las poesias de los referidos poetas Ortodoxos, las cuales se pueden conjeturar se compusieron para que los cristianos españoles las cantasen en sus diversiones domésticas en lugar de las pésimas que los arrianos, prisilianos, donatistas, etc., iban introduciendo; sino de muchas otras que compusieron los obispos mas sábios de España. San Leandro, compuso y aplicó la música á varios salmos y alleluyas: de Santa Florentina, refieren algunos escritores antiguos y modernos, que fué muy instruida en poesía y música; San Conancio, obispo de Palencia, compuso no pocas melodías de singular dulzura; Juan, obispo de Zaragoza, puso en música sus mismas poesías; San Julian, obispo de Toledo, compuso la música de muchas partes del oficio divino; y San Braulio, se hizo célebre por sus composiciones musicales. Otros muchos se dedicaron á esto mismo, mas con especialidad, San Eugenio tercero, obispo de Toledo, y San Isidoro arzobispo de Sevilla.

(1) Algunos escritores estiman como españolas á Corina Tejala, que venció á Pindaro en asuntos de metros; y á Phomonia, inventora de cierta clase de metros heróicos diversa de la antigua.

Para que se forme una completa idea de la delicadeza de los españoles del siglo VII en asuntos musicales, no hay mas que advertir las circunstancias que San Isidoro refiere con respecto á las voces de los cantores, pues no estima ni como medianas, las que no tienen las cualidades de clara, suave y dilatada. (1)

En el tratado de música de dicho San Isidoro, se advierte, que no habla sino de la música propia y característica de la Iglesia, porque hablando de asuntos concernientes á la melodía y el ritmo; dice, que son circunstancias no ignoradas de los trágicos y cómicos. (2) No obstante

(1) San Isidoro, lib. 3.

(2) Lo que San Isidoro supone como sabido cuando no de los bistriones de su tiempo, por lo menos de los cómicos y trágicos antiguos, era lo siguiente. La Ritmica, que era una parte del arte musical por la cual se aprendian las reglas del movimiento segun las leyes de la Ripmopeya. Estas consistian: primero, en saber escoger entre los tres modos establecidos para el tal fin, el mas propio al carácter de lo que se trataba: segundo, en conocer y poseer toda la clase de ritmos: tercero, en saber diacernir y emplear los mas convenientes, como tambien en saber enlazar y entreteger de una manera la mas agradable y espresiva, sin faltar al compás.

La Ripmopeya, tenia por objeto el movimiento ó aire del compás, ya para escitar las pasiones, ya para calmarlas ó cambiarlas. Contenia asimismo la ritmopeya, las leyes de los movimientos mudos, las del silencio y las de la accion. En suma, esta parte de la música, era á la ritmica, lo que la melopeya, es á la melodia.

Debian saber dichos trágicos y cómicos, la simple melopeya griega que fue el manantial de la latina y aun del canto eclesiástico. Esta parte principalísima de la música antigua constaba de cuatro partes. Primera; *Lipsis*, ó eleccion que enseñaba, no solo en que cuerda debia ponerse el diapasón, sino en que sonido de él debia comenzar la melodia con referencia al asunto. Segunda; *Mixis* ó mezcla, por lo cual eran elegidos los modos que la melodia podia transitar. Tercera; *Creses* ó *Cresis*, que contenia el *Euthia* ó *Ductus-Simpler*, significante de una serie de sonidos ascendentes: *Ductus-Revertens*, ó sonidos que bajan de grado; y *Ductus-Circumcurrens*, indicativo de una serie de sonidos ascendentes por un tetracordo natural, y descendentes por uno accidental. Cuarta; *Petteya* ó *Pitia*, que enseñaba la conservacion de los intervalos característicos del módo; y entre los que no lo eran, cuales debian elegirse, y cuales omitirse absolutamente.

Tomando la *Petteya* bajo diverso sentido, la *Melopeya* era de tres especies: *Hypatoria* ó grave, por no apartarse de las cuerdas graves ó *Hepatóiras*, era propia al modo trágico. *Mesoida* ó media, y su melodia, por ser concebida por las *Mesoi-*

esto, refiere algunos instrumentos músicos tanto de cuerda como de aire, y hace particular mencion de los órganos con fuelles y teclas: de lo cual se deduce claramente, que dichos instrumentos se tocaban en las iglesias de España en tiempo de este santo; pudiendo tambien deducir de lo mismo, que el canto litúrgico español, se acompañaba con la referida armonía desde tiempos mucho mas antiguos al de nuestro santo doctor.

La grande antigüedad del canto litúrgico de la Iglesia de España, se demuestra claramente por las notas musicales que le espresaban desde el siglo VII al IX; cuyos

des ó cuerdas medias, fue apropiada al modo *Nómico*. *Netoide* ó aguda, y por resultar su melodía (siendo concebida por las *Netoides* ó cuerdas agudas) ligera y punzante, fué constitutiva de modo *Ditirambo* ó *Bachio*.

A estos tres modos estaban subordinados el *Erotico* ó amoroso: el *Cómico* y el *Eucomiaco*, destinado á cantar los elogios.

Dividian asimismo la simple *Melopeya* en tres géneros: Primero; el *Sictálico* que servia para inspirar las pasiones tiernas, afectuosas, tristes, y son capaces de oprimir el corazon. Segunda; el *Diastáltico*, propio para inspirar la alegria, el valor y la magnanimidad. Tercero; el *Eucharístico* considerado como eficacísimo para tranquilizar el ánimo.

Estos géneros, ó por mejor decir, *Nomes* (porque eran una especie de canciones cuyos ritmos, aires y manera de ejecutarse, fueron en la música griega lo que son los *Pasacalles* en la música española), correspondian; el primero, á las poesias amorosas; el segundo, tanto á las tragedias, cantos marciales, como asuntos heróicos; el tercero, á los himnos, á los elogios y á las instrucciones.

Los *Nomes* entre los antiguos griegos eran de cuatro especies: rítmicos, imitativos, circunstanciales y mistos. Los pertenecientes á la primera especie, eran tantos como los ritmos; y los mas memorables eran, el *Dactílico* porque ademas de manifestar el ritmo y aire que se debian dar á los *Dactilos*, tenia un instrumento de su nombre: el *Harmathias:* el *Orthios:* el *Epitrite*, cuyo aire correspondia al que comunmente se dá al compás de 3 por 4: el *Jambico* que manifestaba el tiempo con que se debian cantar y declamar sus dos géneros de ritmos: el *Trocaico:* el *Cathaleptico*, que enseñaba la manera de egecutar: el *Lemma*, ó pausa de sílaba breve, cuando esta faltaba á los pies métricos, y el *Protexis* que enseñaba la manera de guardar los silencios en la falta de sílabas longas.

Los pertenecientes á la segunda especie llamados imitativos porque contenian las reglas de egecutar las melodias segun el estilo de los pueblos, y son de los músicos que tenian cierto estilo, eran los siguientes: *Nome*, *Iastico* ó *Jonio*, *Frigio*, *Eo-*

caracteres, no obstante de las muchas variaciones que la escritura habia sufrido por las diversas naciones que dominaron estos reinos, son los mismos que se observan en las inscripciones y medallas mas antiguas que se han hallado en la península.

La catedral de Toledo en su biblioteca, conserva once códices ó libros de esta clase. El autor de la *Paleografía española*, estractó de uno de ellos, acaso el mas curioso

lio, etc., el *Hejeracio*, *Polimnastio* y *Saphico*, asi llamados, porque eran las normas de cantar segun el gusto de *Hejerarcia*, *Polimnia* y *Sapho*, tres célebres cantoras griegas. Tambien pueden agregarse á esta misma especie imitativa, los Nomes *Comarchios*, *Tenedio*, *Apotheto* y *Schonedion*, todos cuatro propios para las flautas.

A la tercera especie circunstancial, corresponden los Nomes llamados *Pithico*, *Trágico*, *Cómico* etc. el *Pean* que enseñaba la manera de ejecutar los cánticos de victoria: el *Euprome*, la de tocar los Albogues en los juegos *Atenienses*: el *Policephaolo*, la de cantar los himnos de Apolo: el *Prosodiaco* la de ejecutar los cánticos de Marte: el *Prosodio* la de entonar las alabanzas antes de comenzar los sacrificios: el *Spondaulo* la manera de dar música al sacrificador á fin de que no se distrajese durante el sacrificio: el *Chorion* la de la música que se daba á la madre de los Dioses; y el Nome *Elegiaco* que contenia la regla y manera de ejecutar las Elegias tanto con la voz como con las flautas.

A la cuarta especie corresponden los Nomes *Trimelos* propio de las flautas: el *Scholio*, por su particular variedad de ritmos, su aire y manera singular de ejecutarse: y el *Trimero*, por razon de modular su melodía por los modos Frigios, Dorio y Lidio.

Tanto la simple Melopeya como los Nomes ó reglas de contar y ejecutar las melodías de diversas maneras que estaban adornadas con variedad de pasages melódicos, eran indicados por el *Apoge*, significado de la melodía compuesta de *Diastemas* ó intérvalos conjuntos ó disjustos, tanto subiendo como bajando; del Anacamptos que significa série de sonidos retrógrados, con los cuales adornaban los griegos los intervalos de *Ditno*, *Diatesaron*, *Diapente* y aun el *Diapasón*, entendido en la *Melopeya* por la voz *Euthia*; y entonces esta era llamada *Anacamptosa*. Cuando la *Euthia* ú alguna otra serie de intervalos subiendo, era ejecutada con soltura y aun picada, la significaban con la voz *Diazcenxis*, indicativa de division ó separacion de sonido, é *Hypo Diazcenxis* cuando se picaban ó se hacian sueltas las notas bajando.

Por último, á la colocacion de cada una de las partes que componen el todo de la *Melopeya*, le llamaban *Hermosmenos* que equivale á buenas costumbres: *Enmelos*, á los sonidos que la componian; y *Eemelos* á lo de la voz parlante.

por contener la misa compuesta por San Ildefonso prelado de la misma iglesia, la antífona *Liveravit cum Dominus Alleluya* etc. con las notas musicales indicativas de las melodías, que probablemente el mismo santo aplicó á las palabras, para demostrar los caracteres musicales usados en España desde los primeros siglos de la Iglesia, hasta el siglo IX. (1)

Las notas de los referidos códices, aunque las mas veces colocadas de manera diversa, constan de los mismos caracteres, que la Academia española publicó bajo el nombre de *Incógnitos*, (2) sin otra diferencia en todo lo demas, que la regularmente notada en la formacion de todas las castas de alfabetos, segun la mayor ó menor pericia del que las escribió.

Los españoles desde la mas remota antigüedad tuvieron tres alfabetos diversos: el Turdetano, el Bastulo fenicio y el Celtívero. (3) No puede asegurarse á cual de los tres corresponden las notas musicales referidas, aunque por asemejarse algunas de ellas á los caracteres que con el título de *Alfabeto Fenicio-Hispano*, publicó el infante Don Gabriel en su elegante traduccion del *Salustio*, parece pertenecer á éste. Lo mas positivo es, que fueron entresacadas de los dos alfabetos referidos, ó de los dos que se formaron en España, ambos oriundos del Fenicio; el Turdetano y el Celtívero, propios y característicos de los dos pueblos mas célebres de España, segun Masdeu. (4)

Estas dos naciones (la Turdetana y la Celtívera,) cultivaron la música con buen exito, y es natural que cada una de ellas formase de las letras de sus respectivos alfa-

(1) Paleografía española pag. 314, lámina 15 núm. 4.
(2) Ortografía española del año 1741. Lám. 1.
(3) D. Luis Vazquez. Ensayos de los alfabetos desconocidos.
(4) Hist. Crist. de España. Tom. 17.

tos, el cúmulo de notas musicales que necesitasen para la indicacion de los intervalos que contenian las modulaciones de su música, tanto vocal como instrumental. De los dos alfabetos con el trascurso del tiempo, se formó uno solo completo, el cual fué comun á todas las diferentes naciones que antes de la dominacion romana poblaban la península. Estas notas musicales estaban en práctica en los primeros siglos del cristianismo, y habiendo recibido los españoles el Evangelio, y con él las melodías litúrgicas de la iglesia; para separarse enteramente los cristianos de los gentiles, no tan solo en las costumbres sino tambien en la música y hasta en el modo de anotarla, formaron un nuevo cúmulo de notas musicales entresacado de los dos alfabetos ya dichos, para cuyo fin tuvieron especial cuidado de emplear las letras que carecian de significacion musical entre los gentiles, y las consagraron á la anotacion de la música cristiana, en un todo diversa de la gentílica.

Este es el orígen de las notas musicales, observadas solamente en los códigos de música eclesiástica del siglo VII al IX, y sin duda, las mismas que se hallarán en los códigos de mayor antigüedad, si por un acaso llegan á encontrarse. (1)

La mayor parte de estos caracteres musicales, significan, dos, tres ó mas sonidos ademas del suyo propio y característico, los cuales no servian sino de adorno al simple canto. (2) Estas notas musicales destinadas solamente para anotar el canto litúrgico, pasaron desde España á

(1) En el archivo de la ciudad de Pamplona, se conservaba una cancion en idioma casi enteramente vascuenze llamada *el Romance de Pacho*, y las melodías estaban anotadas con las referidas notas musicales; motivo suficiente para estimarlo como el documento mas antiguo, si este ecsiste todavia.

(2) Breviario gótico; esplicacion de sus notas musicales por Romeo.

Grecia, en tiempo en que los emperadores de Oriente tuvieron el dominio de la España Bética.

Zarlino, apoyado en la autoridad de los griegos de la edad media, dice, que San Juan Damasceno, inventó ciertas notas musicales, y que cada una de ellas espresaba un período ó glosa melódica; (1) mas no se sabe cuales fueron esos caracteres musicales inventados por el referido santo. Lo que se sabe, si, por el P. Atanasio Kirquer, es, que las ya dichas notas musicales usadas en el canto litúrgico de la iglesia griega desde el siglo IX al XII, copiadas por el referido autor, de las obras de música de Crisaphio, de Náriz y Juan Cucucela, son las mismas que se hallan en los códices de música eclesiástica española de los siglos VII y VIII. (2)

Habia en España á mas de los españoles, romanos y godos, otros que estaban casi confundidos entre todos, y estos eran los judíos. Su antigüedad en la Península era tal, que si no subia hasta el reinado de Salomon, ó desde el establecimiento de los Sidonios en España, (de cuya colonia tenemos un claro testimonio en el pueblo situado á la costa del Oceano en Andalucia llamado Medina-Sidonia;) por lo menos ascendia á los tiempos de la dispersion hecha en Judea por Salmanasar.

Estos nacionales, fueron tan protegidos de los reyes godos arrianos, que lograron tener sinagogas con culto público acompañado de cánticos, no tan reglados como los de su antiguo templo, pero tanto ó poco menos, como el de los cristianos de aquellos tiempos. Este culto público siguió, á pesar de haber los reyes godos abrazado

(1) Zarlino. Instit. armonic.

(2) Para asegurarse de esta verdad, no hay mas que cotejar las notas de los referidos autores griegos recogidas por Kirquer en el tomo I de su *Musurgia*, con el de los códigos que existen en la biblioteca de la catedral de Toledo.

el catolicismo, como se infiere por el concilio doce de Toledo, celebrado á últimos del siglo VI. (1)

Los judíos, al mismo tiempo que con su culto público, causaban no poco daño á los católicos de España, cultivaban la agricultura, las manufacturas, el comercio, la música y la poesía; cuyos maestros ó eran españoles, ó de las sicte academias del Asia. Su opulencia era tal, que intentaron apoderarse de España, al mismo tiempo que los Arabes, segun razonés fundadas que aduce Masdeu. (2)

Apesar de todo esto, y de la escrupulosidad con que guardaban sus antiguas tradiciones, olvidaron casi enteramente no solo la música de sus mayores, sino el modo de anotarla; por cuyo motivo se vieron precisados á inventar nuevos caracteres de notas musicales, entresacadas de las letras del alfabeto peculiar de su nacion.

Si bien es verdad que no se ha encontrado documento alguno que acredite ser los hebreos españoles de los siglos V y VI de la iglesia, los inventores de las notas musicales que se le atribuyen, las cuales son las mas célebres entre los escritores contemporáneos y de la edad media, por haberse destinado á la anotacion del canto litúrgico de la iglesia católica, y que el autor mas antiguo que trata de ellas con referencia al canto eclesiástico es ingles y de principios del siglo VIII; (3) tambien es verdad que hay sobrado fundamento para creer, que los rabinos españoles, fueron los autores de las dichas notas musicales. Primero: porque sus figuras, son las mismas de los elementos ó letras hebreas, y una de ellas ademas de conservar casi enteramente la misma figura que la letra llamada por los hebreos *Alef*, era llamada por no pocos escritores de

(1) Colec: Conciliar. Hispan. Concil. XXII con. 5.
(2) Cartas para ilustrar la histor. árabe. Tom. 1.
(3) Beda. Opera omnia. Tom. 1.

la edad media *Alepha*, y hoy conocida entre nosotros con el de *Alfa*. Segundo: todos los escritores que tratan de la música rabínica, en general, solamente traen las de las sinagogas de España, (cuya antigüedad cuando menos es del siglo VI) anotadas con las dichas notas musicales; prueba inequívoca de que eran peculiares de los hebreos habitantes en España. (1) Tercero: el rabino español Eritene ó Hetene del Pozo, autor de una obra de música, dice; que Maestre David, otro rabino español, fué inventor de un sistema de música compuesto de Eptacordos, en el cual no se hallan las *mutánzas* inventadas por Guido Aretino, que son el escollo donde se estrellan los mas de los ingenios. Las sílabas ó notas musicales que distinguen los intervalos de tono y semitono comprendidos en la octava son las siguientes: *Bo, Ce, Di, Ga, Le, Ma, Ni.* (2)

Además de estos argumentos, debe persuadirnos que los rabinos españoles fueron los inventores de las notas musicales (que desde ahora llamaremos rabínicas,) al saberse que en sus sinagogas cantaban música concertada, y compuesta con bastante regularidad á cuatro voces, como puede verse en los fragmentos que de ella recogió Pedro Guarino en su gramática hebrea; cosa que no podia hacer sin tener notas musicales que indicasen tanto los sonidos del Gamma, como sus determinadas duraciones. (3) Puede añadirse á esto, el que las melodias de los salmos de los hebreos españoles, llevan gran ventaja en lo suave de sus modulaciones, á todas las demás nacionés; como se verá cotejando las que recogió el padre Martini en su historia de la música, (4) de los españoles, alemanes, etc.

(1) Martini. Hist. de la mús. Tom. 1.
(2) Astiedi, enciclop. artis. mus.
(3) Gramática hebrea, tom. 2.°
(4) Tom. 1.°, pág. 424, lam. 6.

El documento mas antiguo que ecsiste, ó al menos que hemos visto, de las notas rabínicas, es el tratado de música del venerable Beda, escrito á principios del siglo VIII. Este sábio escritor británico, las trae colocadas en tres y cuatro líneas horizontales; y de la proligidad con que describe su modo de colocarlas, y sus valores tanto respecto al compas binario como al ternario, segun sus diversas figuras y posiciones; se deduce que dicha escritura no era comun en tiempo del referido escritor inglés, sino que pasó á Inglaterra de otra parte, y lo mas verídico parece que fuese de España, porque en el siglo VII, se espatriaron muchos españoles judaizantes, y no pocos de ellos se establecieron en dicha nacion. He aqui los datos para probar lo dicho.

Los españoles, principalmente lusitanos y gallegos desde el siglo VI, se sirvieron de las notas rabínicas para escribir la música vulgar ó canciones populares, á las cuales eran naturalmente inclinados. Estas dos naciones originarias de los céltas, desde la mas remota antigüedad, y acaso antes de la venida de los fenicios á España; hacian uso de la música y poesía no solo en las ocasiones de gran júbilo, sino tambien en sus funerales, y con especialidad, cuando marchaban á las batallas, á donde nunca iban sin ser precedidos de coros compuestos de voces é instrumentos músicos, los que, alternando con los cantores, hacian resonar en los confines, multitud de aires ó sonatas estremadamente alegres: costumbres que comunicaron no solamente á los pueblos confinantes de las Galias, sino tambien á los mismos galos, con los cuales se mezclaron. Resultó de esta union, el orígen de las dos tan célebres naciones en los fastos de la historia; los celtíveros españoles, y Galo-celtas franceses, muy parecidos en la mayoría de sus costumbres.

Los gallegos y portugueses fueron los primeros que poetizaron en lenguaje vulgar, y cuyo gusto comunicaron á los castellanos, catalanes, aragoneses, provenzales y hasta á los mismos arabes y judios; porque fueron los que primero ocuparon las poblaciones del Norte, cuando vinieron á España conducidos por Alarico en el año 408, estableciendo dicho rey su trono en Galicia el año 414 y quedando enteramente dueño del resto de España.

Los suevos, dominadores de Galicia y Portugal, aunque gente poco aficionada á las artes y ciencias, eran tan afectos á la música y poesía como cualquiera de las naciones del norte que componian el antiguo reino de Scandiuavia. Los gallegos, portugueses, y judíos establecidos en los dominios de Alarico y sus sucesores; para congraciarse con sus soberanos, cultivaron la música con esmero. De este cultivo por parte de los judíos (que eran los que mas necesidad tenian de la gracia de sus nuevos señores), se originó la invencion de las notas rabínicas. Por parte de los lusitanos y gallegos, gente aficionada por naturaleza no solo à la poesía y música vocal, sino tambien á la instrumental de cuerda y aire; se inventó otro género de anotacion musical, propia para indicar los sonidos de los instrumentos, compuestos de líneas horizontales, y puntos y números colocados en ellas. Las líneas, para significar las cuerdas; los puntos, el sonido que debian producir segun el temperamento del instrumento; y los números, indicaban los dedos. Si el instrumento tenia dos cuerdas, los puntos se colocaban sobre dos líneas horizontales solamente: si tres, sobre tres; y si cuatro, sobre cuatro, etc. Si la anotacion musical era para algun instrumento de aire, marcaban tantas líneas en la escritura, cuantas se necesitaban para figurar en sus espacios desde una á otra, el número de ahujeros que

tenia el instrumento, colocando en dichos espacios otros tantos puntos, unos enteramente cerrados que significaban los ahujeros que debian tapar los dedos, y otros abiertos á manera de ceros, que indicaban los que debian dejarse sin tapar.

De estos dos géneros de anotacion musical, se formó un tercero misto de los dos; porque con el tiempo, ó los hebreos de Portugal tomaron las líneas de los portugueses juntamente con la nota llamada *punto*, ó los portugueses y gallegos tomaron de los rabinos las notas musicales: resultando de esto, el sistema de anotacion musical, que Beda se tomó el trabajo de esplicar con tanta proligidad.

Este sistema de música, es probable y aun casi seguro, de que antes de pasar de España á Inglaterra, fuese ya comun entre los portugueses y gallegos, principalmente en la anotacion de la música popular, tanto vocal como instrumental; y que, con motivo de haberse reunido el reino de Galicia al resto de España por los años de 585 en el reinado de Leovigildo, se hiciese comun á toda la nacion española, á causa de las alegres canciones que los gallegos y portugueses cantaban en idioma vulgar, ritmadas é imitando en todo á los poetas de la Scandinavia; á cuya poesia se aficionaron los demás habitantes en la Península, juntamente con sus ritmos, ó en latin misto de Scandinavio, ó en idioma vulgar.

Una prueba de esta verdad, puede ser lo mandado en el concilio octavo de Toledo, por los años de 672 á 73; un siglo despues de la reunion del reino de Galicia al resto de España. En el citado concilio, entre otras cosas se mandó: que no fuese admitido á las sagradas órdenes, el que no supiere cantar al *salterio*, los cánticos usuales,

como himnos, antífonas, etc., (1) es decir; como no entendiera las notas musicales, propias y características en aquellos tiempos del canto eclesiàstico; cuya significacion se iria olvidando por ser mas los que se dedicasen á la música segun la anotacion mista de caracteres rabinos y gallegos, que con las notas musicales litúrgicas: y el no poderse conseguir que los cantores eclesiásticos las entendiesen en lo sucesivo por mas que su estudio se encargase tanto por los obispos congregados, como en particular, seria uno de los motivos de abandonarla totalmente en España, y admitir en su lugar las rabínicas.

Es natural que los arrianos fuesen los primeros en adoptarlas, juntamente con las canciones populares, de las cuales se valieron en todos tiempos y en todos los paises para atracr al pueblo á su partido.

Despues que los reyes godos, abjuraron el arrianismo, y á su ejemplo, no solo los grandes del reino, sino muchos eclesiásticos, (los cuales no entendian la música sino con la referida anotacion); los obispos católicos, se vieron precisados á condescender con ellos para que se sirviesen de las notas que entendieran, con tal de que cantasen con el decoro debido el canto litúrgico propio de la iglesia de España. De esto se originó, el que en unas iglesias como las de Toledo y Sevilla, se sirviesen de la anotacion musical antigua: en otras, de los puntos colocados sobre dos, tres, ó mas líneas: en otras, de todas las notas rabínicas puestas sobre tres ó cuatro líneas horizontales; y en otras por último, se desfiguraron, y las usaron sin colocarlas entre líneas horizontales. (2)

La Irlanda, era el empório de las ciencias en estos

(1) Colec. concil. hispan. con. 8. Toled. can. 8.

(2) Véase Berganza. tom. 2.° Antigüedades de España. Martini, historia de la música. tom. 2.° discurso 3.

mismos tiempos. La España, cuando no lo fuese de todas las artes y ciencias, es indudable que lo era de la música, tanto en la parte científica, como en la práctica; infiriéndose así, de lo poco que San Isidoro nos dice de la música de los españoles de su tiempo, y lo mucho que de sus principios se deduce.

Nada de estraño puede parecer, el que los irlandeses, sabiendo que la música se cultivaba en España, como ciencia fundada en principios sólidos, cuando en todo el resto de la Europa apenas se sabian entonar los intervalos de las melodías de los salmos y antífonas; pidiesen á los españoles, maestros para que enseñasen en Irlanda un arte que entonces se miraba como el mas principal. Nada á la verdad mas posible, y mayormente cuando se sabe que por las mismas causas, el Papa Vitiliano envió á Inglaterra al griego Teodoro y al africano Adriano, ambos muy versados en la música.

Boulcs, (1) confiesa haber hallado entre los irlandeses y vizcainos tan grande uniformidad de costumbres, que le sorprendió, principalmente en las fiestas populares de música y baile, en la mesa, en el vestido, y en los ejercicios de los hombres: cosa verdaderamente difícil de compaginar, aunque se dé á unos y á otros un mismo orígen, si despues de haber tanto aquellos como estos abrazado el cristianismo, no hubiesen observado una comunion recíproca.

Beda, estudió ó en Irlanda, ó en la escuela que los sabios de esta isla establecieron en Inglaterra; y es innegable que las notas musicales que esplica, eran en su tiempo ignoradas de los griegos, africanos, italianos y franceses. Este grande hombre, no dice ser él inventor

(1) Introduc. á la hist. de Esp. tit. viag. de Madrid á Bayona.

de ellas, ni de su esplicacion se puede deducir que lo sea: luego atendiendo á todas las dichas circunstancias, pasaron desde España á Irlanda é Inglaterra, ya por los vizcainos, ó ya por los hebreos, que, huyendo del pillaje de los árabes al tiempo de invadir esta península, buscaron un asilo en las referidas islas.

Si damos crédito á Juan Cotonio, escritor de música del siglo XIII, ó de últimos de el XII, debe creerse que no tan solamente pasaron desde España á Inglaterra las notas musicales ó sistema misto del rabino y gallego; sino tambien la anotacion musical del canto litúrgico característico de los españoles, cuyas notas musicales estaban en práctica en Inglaterra cuando escribia Juan Cotonio, segun se deduce de su obra dedicada á Fulgencio, obispo de los ingleses. (1)

Pasaron así mismo á Alemania, segun Martin Gerbert (2); y tambien á los monasterios de Francia, antes de admitir las letras gregorianas.

(1) Tract. Music. ad Fulgencium Anglor. Episc. Cat. 21.
(2) De can. et music. sacr. Tom. 2.°

CAPÍTULO II.

Orígen de los árabes.— Sus conocimientos.—Reinado de Almamon.—Codices de los árabes.—Sus intérvalos musicales.—Los árabes abandonan su sistema *Arabo-Persá*, por seguir el de los griegos.—Orden de los sonidos por las letras del alfabeto.—Incremento de la música de los árabes en España.—Invencion de la escritura asiática.—La acentuacion arábiga es tomada de la anotacion litúrgica.—Sistema de solfeo de los españoles antes de la dominacion de los árabes.—Los árabes forman un sistema de música á imitacion del de los españoles.—Instrumentos músicos de los árabes.—Los cristianos españoles tenian escuelas de todas ciencias.—Escuelas de Córdoba.—Sábios que se formaron en dichas escuelas.—Celebridad de Farabio ó Alfarabí.—Alfarabí en el palacio de Fekreddoule.—Celebridad de las canciones de Mohed y Zaidan.—Jácaras arabescas.—Varios sistemas de enseñanza.—Carácter de la música española.—Antigüedad de la poesía vulgar.—Obras poéticas sagradas.—Estilo poético de los airiacos.—Poesía de los suevos en idioma mixto de latin y gótico.—Los españoles fueron maestros de los árabes.—Cátedras de música en Toledo.—La música y poesía se cultivaron con grande esmero por los soberanos tanto árabes como cristianos.—Antigüedad de componer canciones para celebrar los hechos memorables.—Conocimientos del rey Fernando III en la música y poesía.—Introduccion de la música vulgar en las iglesias de España.—Juglares provenzales.—Estimacion á los músicos que aprendian por principios su facultad.—Alonso el Sábio.—Sus obras musicales.—Leyes de partida.—Música profana eclesiástica.—El príncipe D. Sancho.—Instrumentos músicos usados por los españoles.

Los árabes, que cual torrente impetuoso inundaron la mayor parte de nuestra Península por los años de 713; son originarios de una parte del Asia, célebre desde la mas remota antigüedad, por haber sido pátria de Job. Estos asiáticos cultivaron las ciencias antes que su luz radiase en otras regiones tanto del Asia y del Africa, como de Europa: mas con especialidad, lo fué la música,

poesía y filosofía, como lo atestigua el libro poético de Job, escrito en Arabia (segun opinion de varios autores) en versos propios y adecuados para el canto. Fué patria tambien del célebre sacerdote Jetro, suegro de Moisés, y padre de Recab; cuyos descendientes llamados recabitas, siendo músicos de profesion, se empleaban en cantar alabanzas al verdadero Dios, acompañando sus voces con instrumentos músicos de todas clases.

Aunque la ignorancia se apoderó de toda la Arabia de una manera tal, que pocos años antes de la predicacion de Mahoma, apenas se hallaba entre los árabes quien supiese el arte mecánico de escribir; con todo, cantaban algunos poemas morales en verso, y quizá hubiesen vuelto las ciencias á su primitivo esplendor, si Mahoma no les hubiese prohibido toda aplicacion á ellas con severísimas penas.

Los árabes mahometanos, guardaron religiosamente los preceptos de su legislador hasta el reinado de Ali-Califa, cuarto despues de Mahoma; el cual dió paso franco á las ciencias, con la admision de la música y poesía. A estas, se siguieron las demás, hasta que en el reinado de Almamon (que fué el augusto de la literatura árabe), se recibieron todas las artes y ciencias con tan grande entusiasmo, que la corte del referido Califa, mas parecia academia de ciencias, que residencia de un conquistador.

La pasion de Almamon á toda clase de literatura fué tan grande, que habiendo vencido al emperador de Constantinopla Miguel III, puso por capítulo principal de la paz, que le habia de dar libros griegos de los mejores en todas las ciencias; cosa nunca vista ni oida hasta entonces por aquellas regiones.

Los arabes dominadores de una gran parte de la Gre-

cia, se sujetaron lo mismo que los romanos á recibir de los vencidos la ley en materia de literatura: por esto tradujeron al idioma arábigo, entre otros muchos libros de todas las ciencias y facultades, los mas célebres tratados de música, escritos por los griegos. De esto se infiere necesariamente, que los conocimientos músicos, tanto científicos como prácticos de los árabes dominadores de los españoles, no pasaban mas allá de los referidos por los autores griegos en sus tratados de música, inferiores en sumo grado á los que tenian los españoles desde tiempos remotísimos.

Es verdad que son muchos los códices que los árabes españoles escribieron pertenecientes á la música; que aun hoy ecsisten muchos en la Real biblioteca del Escorial; muchos que se citan en la biblioteca arábiga de los filósofos, y en otras varias obras que tratan de la literatura de los árabes: pero tambien lo es, que los mas de ellos, no son otra cosa que coleccion de canciones, y no pasan de esplicar el modo de cantarlas y tocarlas con algun instrumento músico.

Del número de estos, es el códice arábigo titulado: *Gran coleccion de tonos*, su autor, Abulfarabio Ali-Ben Alasami Ben-Mahomad, citado por D. Miguel Casiri en su *Biblioteca árabe escorialense*, tomo primero. De dicho códice, solo ecsiste el primer tomo; y en este solo volúmen se contienen, ciento cincuenta arias ó canciones, y las biografías de catorce músicos célebres y de cuatro cantores muy favorecidos de los califas.

Para espresar los árabes la duracion de los intérvalos musicales, tenian siete colores, que eran: *el verde, el rosa, el azul oscuro, el violado, el amarillo, el negro y el azul claro*. El *verde*, para espresar la mayor duracion de tiempo, indicado por los modernos con el semibrebe:

el *rosa*, la duracion de la mínima : el *azul*, la de la semínima : el *amarillo*, la semicorchea : el *negro*, la fusa; y el *celeste*, la semi-fusa.

No sabemos como indicaban las pausas relativas á las duraciones de los sonidos; mas debe inferirse que las practicaban, porque Abicena, hablando de la música, dice: — « Se divide en dos partes principales que son : el *Talif*, que significa composicion ó la melodía de los sonidos; y *Ikaa*, que quiere decir caida de los intérvalos ú observancia de las pausas. »

Sus modos musicales eran catorce; siete puramente diatónicos, y otros siete cromáticos.

Este sistema diatónico-cromático, y los catorce modos, tenian una modulacion propia y característica tanto en la progresion de sus intérvalos, como en sus ritmos, causada por la variedad de las duraciones de los sonidos, como tambien de lo mas ó menos prolongado de sus frases. Todo lo cual, constituyó el carácter de la música Arab-Asiatica, sin alteracion alguna, hasta que el califa Almamon mandó traducir los tratados de música griega, que el emperador Miguel III, le remitió á mediados del siglo VIII.

De esta época feliz para los árabes en todos los ramos de literatura, resultó, que los músicos agarenos abandonaron su antiguo sistema Arabo-Persa, por seguir el diatónico de los antiguos griegos, es decir; dejaron el sistema inspirado por la naturaleza siguiendo el de Pitágoras, y significando con las letras de su alfabeto, el órden de los sonidos de la escala griega, (que antes lo hacian con números puros) comenzando en el signo llamado por Guido Aretino *Arc*, y siguiendo este órden : *Alif*, *Be*, *Gim*, *Dal*, *He*, *Van*, *Zain*, que es el mismo del sistema Diatónico de los griegos, llamado generalmente, *sistema máximo*.

Despues que los árabes se apoderaron de casi todos los reinos de España, su música tomó un incremento grande, y con este, una perfeccion que no tenia antes de apoderarse de esta península. En España, perfeccionaron su sistema en cuanto á los intérvalos: en España, inventaron monosílabos para facilitar el solfeo: en España, admitieron las líneas horizontales para colocar en ellas sus notas de música: en España, no solo perfeccionaron las melodias de sus antiguos modos, sino que inventaron otros nuevos mas variados en sus modulaciones, y mas adornados de glosas compuestas de diversos ritmos: en España aprendieron la armonía simultánea, escribieron obras y tratados de música, en los cuales se trata no tan solamente de sus modos musicales y diversas maneras de cantarlos y adornarlos con variedad de pasages melódicos, sino tambien de sus acompañamientos contínuos, de sus variedades con respecto al modo musical, y al asunto de las poesías que se le aplicaban: y en España por último, perfeccionaron sus instrumentos músicos tanto de cuerda como de viento, y fueron inventores de otros muchos.

Los árabes españoles del siglo III de la Egira, ó de mediados del siglo VIII de la era cristiana, fueron inventores de la escritura llamada Asiática, con puntos diacríticos, mas hermosos y mas fáciles de leer, que los antiguos llamados *Cuphicos*. Su inventor fué Ebu-Moclat, segun se deduce del método de escribir compuesto por Abdalla Ben-Albathalasi, español. Ignoramos de donde pudo venir á los árabes españoles la idea de semejante acentuacion; mas sin embargo, en nuestro escaso modo de entender, la acentuacion arábiga llamada por Casiri asiática, y comunmente occidental, no es otra cosa que las notas musicales, practicadas casi generalmente para la anotacion del canto litúrgico en las iglesias de la Béti-

ca, y reino de Toledo, antes de la venida de los árabes á España.

Para cerciorarse de esta verdad, no hay sino cotejar los códices litúrgicos ó libros de coro de aquellos siglos, que se conservan en la biblioteca de Toledo; con las gramáticas que tratan de las figuras de los acentos asiáticos y de su significacion.

Los españoles antes de ser dominados por los árabes, tenian un sistema de solfeo, el cual, si no estaba en práctica entre ellos desde tiempos remotos, por lo menos se tenia en uso desde el siglo de San Gregorio el Magno. Este sistema consistia en ocho letras iniciales significativas de otras tantas cuerdas, y de siete monosílabos, que daban un nombre propio á cada uno de los ocho intervalos, del modo siguiente: *C, ut; D, Re; E, mi; F, Fa; G, sol; A, la; B, ba; ♮, si; C, ut.* Los árabes á imitacion de este sistema que comprehende el solfeo tanto natural como accital, formaron este otro:

Alif, Mim, Lam, :—Natural.
Be, Fe, Sin, :
Gim, Sad, Dal, :
Dal. Lam, Re, :—Accidental.
He, Sim, Mim, :
Van, Dal, Fe, :
Zain, Re, Sal, :

Este sistema como se vé bien claro, no es otra cosa que un simple comento del sistema antiguo de los españoles ó de San Gregorio el Magno.

El número de los instrumentos músicos de los árabes era tan ecsorbitante, que Alfarabi asegura, no se podian enumerar; pero Mahamud Ibrain Axalchi en su tra-

tado de música lícita, (1) dice que son las siguientes:

Adufe, Alguirbal, Almasafih, Alkimar, Alazaf, Almizar, Alaud, Arrabil, Alkirren, Asangha, Alkitrara, Almiazaf, Almizmar, Almeya, Alcucebu, Albuque, Altabal, Alcozo, Alhuba, Alayre, Atambur, Albarbet, Alcasib, Axahika, Assafilz, Axiroñ, Alkitharet, Alantaba, Alcudiba, Kabar, Xahin, Mizamir, Tambor de Cufa, Camretes, Xabeda, Sofar, Alataran, Juf-taf, Sofar-Array ó Chiflo de Pastor, Casiba-Array ó Zampoña de Pastor, Xakikas, Mizmar y Neyo.

Este escritor que entendia el árabe redondo, dice, que el *Adufe* es el instrumento mas antiguo que usaron los árabes; y que el Guirbal es lo mismo que el *Adufe*. Que el *Masafik*, no es instrumento, sino un signo de palmoteo dando con la mano derecha hueca en la izquierda, y que este sin duda fué el primitivo modo de tañer del género humano.

Entre los cristianos españoles, habia escuelas de todas ciencias, y con especialidad de música, en Córdoba en el siglo VIII, segun afirma el filósofo cordobés Virgilio. Estas escuelas protegidas por los soberanos árabes no solo de Córdoba, sino de Sevilla y Granada, Valencia y Toledo, eran ya tan célebres á fines del siglo IX, que la Grecia, segun Erico Antisiodorense escritor coetaneo, lloraba de envidia por ver trasladados al occidente los privilegios de las ciencias.

En las escuela de Córdoba, segun Virgilio, se enseñaban la gramática, filosofía, botánica, matemáticas y música. Para cada una de dichas facultades habia dos maestros; y los que enseñaban la música, no solo esplicaban la parte cientifica de ella y del simple cantollano, sino tambien la armonía simultanea ó composicion armóni-

(1) M. S. 69 del Escorial.

ca, segun se deduce de las palabras del mismo Virgilio. —*Et duo magistri legebant de mûsica, de ista arte quæ dicitur organum.*

Los doce maestros que enseñaban en dicha universidad las referidas ciencias en tiempo del ya citado filósofo, eran todos españoles; dos navarros y los otros diez castellanos. Estos maestros se eligian sin escepcion de sectas, segun se infiere de un párrafo del *Tsemach David* obra de Dubio Ganz, que dice: (1) — «Por los años de 957 de la era cristiana, unos piratas mahometanos cautivaron á Rabi Moyses y á su hijo Rabi Euoc; los cuales llevados á Córdoba y conocidos por sus habitantes, fueron comprados para dirigir aquellos estudios, y queriendo Rabi Moyses, ir á donde tenia determinado cuando salió de Asia, los cordobeses se empeñaron con su rey para que no selo permitiese. »

En estas escuelas se formaron Farabio Mahomed, Alfarabi, Moheb, Abil, Vadil y Ben Zaidan; con muchos otros célebres músicos árabes, judios, y cristianos, tales como el poeta y cantor Elias, judio; y el cristiano Pedro *Canciotor* ó compositor de canciones.

Educados los árabes en unas escuelas, cuya celebridad atraia á ellas los hombres mas estudiosos de Italia, Alemania, Francia, Irlanda é Inglaterra, precisamente habian de llevar conocida ventaja á los africanos y asiaticos.

La fama del célebre músico Farabio ó Alfarabi, segun refiere un escritor árabe, llegó hasta lo mas remoto del Asia. El sultan Fekreddoule, y su visir Ismair Sahib, tuvieron tan grandes deseos de oirle cantar sus mismas composiciones armónicas, que le enviaron varios mensajes y

(1) Página 123.

costosos regalos, con el fin de persuadirle á que fuese á su córte. Alfarabí, temiendo que si llegaba á partir no le permitirian volver á su patria, se escusó largo tiempo; pero vencido por las instancias y prodigalidades del sultan, determinó su marcha de incógnito. Llegó al palacio de Fekreddoule con un vestido tan andrajoso, que los porteros le negaron la entrada: vióse entonces obligado á decir, que era un músico viagero que deseaba ser oido del sultan y de su visir. Los porteros que tenian la órden de no negar la entrada á facultativo alguno, le franquearon el ingreso, y se presentó al sultan al mismo tiempo que iba á principiarse un concierto. Aunque todos los circunstantes formaron mal concepto de su mérito facultativo por verle con tan mal trage, sin embargo, le mandaron cantar y tocar. Alfarabi empieza su sonata, y al poco tiempo de ser escuchada, todos los oyentes dan rienda suelta á su alegria sin respetar el sitio donde se encuentran, ni del sultan su alta dignidad: mas Alfarabi, conociendo que aquel estado de cosas seria interminable sino cambiaba su sonata de tóno, aire y modo músical, lo hizo así y la alegría la convirtió en tristeza. Al oir los circunstantes las primeras clausulas, pasaron de lo mas estremado de su alegría, á un estado totalmente opuesto, el cual fué de tal manera creciendo al paso que la cancion continuaba, que los lloros, gemidos y suspiros, fueron tan universales como las anteriores carcajadas. De pronto, vuelve á mudar de aire y de compas, y los oyentes fueron enfureciendose hasta el estremo de pegar todos contra él, si volviendo á cambiar las armonías y compás, no los hubiera sosegado, y con la continuacion de sus modulaciones nolos durmiera con tan profundo sueño, que no solo le dió lugar para salir del palacio del sultan, sino tambien de su córte sin ser perseguido. Dispierta la sultánica

rennion, y reflecsionando todos sobre lo que habia sucedido, dice el historiador, que conocieron á el causador de tales efectos, esto es, al español Farabio ó Alfarabí, (1) porque solamente de su gran pericia musical, se contaban prodigios como el que se acaba de referir.

Ciertamente que esta relacion es muy ecsagerada, y aun en mucha parte apócrifa; pero de su fondo se infiere claramente que los árabes españoles, eran tenidos por todos los sectarios de Mahoma, como los mas espertos en la ciencia armónica.

Aunque de las canciones de Mohed, músico poeta y visir del rey de Córdoba, con especialidad la llamada *Llanto de la paloma*, juntamente con otras no menos escelentes compuestas por el andaluz Zaydan, no se cuentan tamañas maravillas como las referidas por la música de Alfarabí; con todo, su celebridad fué tan grande, que llegaron hasta la Persia, y se oian con admiracion en los palacios de los sultanes, trescientos años despues de haberse compuesto, como lo afirma Ahmed Arabsyah en su historia de *Tamerlan*, diciendo que este conquistador, siendo muy amante de la música, gustaba mucho de que cantasen en su presencia las canciones compuestas por un príncipe del Turkestan, porque eran tan escelentes que casi hacian olvidar las Zaidanas.

El estilo de las Jácaras arábigas, es muy parecido á las Gigas, Pabánas, Gallardas, y otras varias canciones que

(1) No se sabe de cierto, si fue Farabio Mahomed ó Alfarabi, el músico que tanto se celebra en esta historieta; pero puede creerse que fué Alfarabí y oo Farabio Mahomed, porque el califa Frekeddoule vivia á fines del siglo IX, y el célebre Alfarabi tambien, estando eo la flor de so edad segun se deduce de la época de su muerte qoe fué el año 343 de la Egira, á mediados del siglo X, á la edad de 99 años. Alguoos autores creen, viendo la oniformidad de los nombres y aun de las doctrinas de sus obras, qoe los dos son uno solo; mas debe creerse con algun fundamento que son diferentes, y que Farabio Mahomed es mas antigno que Alfarabi.

hacian el carácter de la música Arabo-Hispana. Es verdad que los árabes no solo dejaron en el tiempo de su dominacion el estilo provenzal, sino igualmente el sistema de Alfarabí: pero esto sería mas bien efecto de los mahometanos puristas, que del gusto de los árabes, como lo prueban varias canciones que tocan y cantan todavia los árabes africanos, con mas gusto que las del legítimo estílo arábigo, y estimadas como reliquias de las antiguas escuelas de música que tenian en España.

En estas escuelas, los maestros ya españoles cristianos, judios, ó mahometanos, enseñaron unos segun el sistema de Pitágoras y demas griegos, y otros segun el sistema inspirado por la naturaleza é indicado por San Isidoro. De esta diferencia desistemas, se originaron los diversos pareceres sobre el justo valor de los intérvalos musicales que tanto perjudicaron á los adelantos de la facultad.

Se originó asimismo, el que las melodias de los arabes y la de los rabínicos, se mezclasen con las de los españoles cristianos, y de esta mezcla resultó tanto en la música característica de unos como de otros, una variedad que no tenia ninguna otra nacion en Europa.

Como la suerte dominante entre judios, árabes y cristianos, recayó sobre estos, las canciones caracteristicas de los cristianos por su aire alegre y modulacion variada, constituyeron el carácter de la música española; como lo demuestran los Villarros, Villotas, Mayas, Gallardas, Gigas, Pabanas, Gaitas Gallega y Zamorona, y otras muchas canciones tanto lusitánicas, como castellanas y catalanas de aquellos tiempos; todas ellas muy diversas de las propiamente judias y árabes por su modulacion y aire, como se puede observar si se cotejan las Jácaras, Polos, Playeras, Cañas, y otras canciones arabéscas que se cantan hoy en España, (aunque con aire y compás español,) con las que

dejamos referidas, y con otras muchas de las cuales dá noticia el marques de Santillana en su carta al condestable de Portugal. (1)

Los árabes españoles, asi como se hicieron superiores á los de Africa y Asia en la música, por los escritos tanto teóricos como prácticos que hallaron en España referentes á este arte; tambien pudieron sobrepujarlos en la poesía con los mismos ausilios.

Los árabes encontraron en España diversas obras latinas especialmente sagradas, segun lo manifiesta D. Luis Velazquez en su *Origen de la poesía vulgar*, en cuya obra cita no pocos poetas, y entre ellos á Sedulio; y aunque no como español, el haber visto que en los misales góticos de España, en todos los introitos de las misas, se anotan en el márgen los tonos con que se cantaban, y que en el introito de una de las misas de la Vírgen cuyo principio es: *salve sancta parens*, en lugar de leerse al marginal *tonus secundus*, se lee, *sedulius*; hace creer que dicho poeta y músico era español, y que dicho intróito se cantaba con un tono musical particular é inventado por el dicho poeta.

La gran antiguedad de los judios en España, y el saberse que estos cultivaban las ciencias, y que los maestros de ellas les venian de oriente, al mismo tiempo de ser cierto que su poesía rabínica era imitando á la siriáca; nos persuade á creer, que los judios españoles empezaron á poetizar en lengua vulgar española, luego que los suevos corrompieron el idioma latino en el reino de Galicia.

Que los poetas siriacos usaban de ritmos compuestos de consonantes y asonantes, se comprueba no tan solo con las cuartetas latinas, una del poeta Floro contra Adriano, y otra de este contra Floro, ambas segun el estilo poético

(1) Proemio de las obras del marques de Santillana.

de los siriacos; sino tambien con algun no corto número de poesías siriacas que se encuentran en la *Biblioteca Oriental de Assemani*. San Efren, dice, que Bardesanes poeta siriaco que floreció á fines del siglo II de la iglesia, y su hijo Harmonio, fueron insignes poetas : que tanto el uno como el otro, escribieron *eleganti carmine*, pero con especialidad Bardesanes, el cual compuso ciento cincuenta salmos á imitacion de David, tanto en versos ritmados de todos géneros, como sin ritmos. Assemani dice, que San Efren viendo que los cristianos bebian con las dulzuras de las citadas poesias de Bardesanes, los errores que contenian, tomó á su cargo el componer varios himnos y cánticos sagrados en contraposicion; no cediendo á las poesías de Bardesanes y Harmonio, en suavidad dulzura y consonancia.

Los suevos, que por los años de 409 ya tenian establecida su monarquía en Galicia y Lusitania, y por los de 447, ya habian abrazado el cristianismo; introdujeron en su país, la música y poesía en idioma misto de latin y suevo: y en prueba de esto, no alegaremos ni el poema á la pérdida de España, citado por Manuel de Faria, en sus *Comentarios á los ritmos del Camoens*; ni los versos compuestos en alabanza de los gallegos que se opusieron al infame tributo que se pagaba á los agarenos, referido por el P. Bernardo Brito; (1) sino fundándonos en las razones siguientes. Isen, rey de Córdoba, que murió el año 179 de la Egira, ó el 795 de J. C., tenia en su compañía y custodia segun el arzobispo don Rodrigo, (2) dos mil eunucos y tres mil cristianos apóstatas. Teniendo presente todas las circunstancias de España con respecto al cultivo de las ciencias, se les debe suponer á estos, que eran en gran parte músicos y poetas.

(1) Histor. de los monjes Cirter.

(2) Hist. árabe. cáp. 21 agregada por Exponio á la de Ebnacina.

Los árabes entonces, no tenian todavía mas idea de estas facultades, que las adquiridas en Arabia y Persia, puesto que el califa Almamon, principal protector de ellas, no floreció hasta un siglo despues. Es de creer y con fundamento, que siendo los árabes tan estremadamente aficionados á la poesía y música, y estando en dichas facultades los españoles mas adelantados que ellos; los apóstatas que Isen favoreció tanto, fueron los primeros maestros de los árabes dominadores de España, tanto en la música como en la poesía. A esto podemos añadir lo que refiere Alvaro Cordobes, escritor del siglo IX, y quizá posterior al Califa Almamon, puesto que no escribió hasta por los años de 854. Este escritor asegura, que los españoles fueron maestros de los árabes sus dominadores, no tan solo de la poesía en idioma español de aquellos tiempos, sino tambien en idioma árabe. (1)

La música y poesía vulgar, se cultivaban en Galicia, Portugal y Castilla, en el siglo XI, como lo prueban los Juglares que asistieron á las bodas de las hijas del Cid: (2) y la música tanto eclesiástica como profana, se estudia-

(1) En aquellos tiempos segun Sarmiento, en España habia tres idiomas: el latin, árabe, y otro que era un latin compuesto, ó misto de latin y godo, ó de latin y árabe.

(2) Con esta clase de música y poesía, celebraba el pueblo á sus héroes y espresaba sus sentimientos y afecciones. El erudito marqués de Pidal en la introduccion á el *Cancionero de Baena*, hablando *de la poesia Castellana* del siglo XIV y XV, dice: «Comenzó pues esta primera poesia vulgar por los cantares compuestos por el pueblo, y de esto pudiéramos alegar numerosos testimonios. Los versos latinos sobre la conquista de Almeria, mencionan ya los cantares populares sobre las hazañas do Cid. En la *Crónica general de D. Alonso el sabio*, se citan muchas veces los *Cantares de gesta* como monumentos respetables de antigua tradicion; en las leyes de partida se habla de ellos como una cosa muy conocida, y en la *Crónica del Cid*, escrita en el siglo XIII, se hallan restos de estos antiguos cantares, al referir sobre la fé de ellos las hazañas do aquel guerrero. Existian pues desde el principio estos primeros acentos de la musa castellana, y en ellos debemos buscar los elementos y orígenes de nuestra poesía.»

ba como ciencia teórica y práctica, segun se deduce de las palabras del cordobes Virgilio y del *Tratado de las proposiciones armónicas* de Farabio ó Alfarabí.

Las cátedras de música en los estudios de Toledo, continuaron del mismo modo despues de la conquista de dicha ciudad por el rey D. Alonso el VI, que en los tiempos del gobierno agareno; y aun se puede asegurar que con mucho mas esmero, puesto que la música en aquel tiempo, se consideró como una parte de las ciencias eclesiásticas.

Como una prueba de que la música y poesia se cultivaron en España con igual aprecio de los soberanos cristianos, que de los árabes, cuando no mayor, nos parece oportuno manifestar lo que se lee en el privilegio de confirmacion del *Fuero de los francos*, dado por el rey don Alonso VII en Burgos, á 8 de las Calendas de Mayo en el año de 1136, que fué el mismo en que recibió en dicha ciudad la corona imperial. En este privilegio firmado no solo por el soberano, sino por varios señores del reino, se halla en la cuarta columna, la firma de un *Juglar* llamado Palea, en estos términos:—«*Palea, Juglar confirmant*:» circunstancia que manifiesta de una manera nada equívoca, el grande aprecio que en España se hacia en aquellos tiempos de los profesores de música.

Esta facultad en dicha época juntamente con la poesía, era cultivada no solo por los juglares y eclesiásticos, sino tambien por los obispos, grandes señores, y hasta por los mismos reyes tanto de Leon y Castilla, como de Portugal, Navarra, condes de Barcelona, y reyes de Aragon; así como tambien de los reyes árabes de Córdoba, pues se sabe que fueron escelentes músicos y poetas, con especialidad Almotrofo, hijo de Abu-Abdalla V rey de Córdoba.

Manuel de Faria en su *Noviliario*, dice: que la música y poesía era el honroso ejercicio de todos los cortesanos.

En este mismo siglo, escribió un tratado de música, Pedro Compostelano, obispo de Galicia.

La costumbre general tanto entre árabes como entre cristianos, de componer canciones ensalzando algun hecho ó acontecimiento memorable, es tan antigua, que el P. Brito en su *Historia de los monjes Cirtencienses lusitanos*, cita unos versos que se compusieron y cantaron en elogio de unos caballeros gallegos, porque sin mas armas que unas ramas de higuera, vencieron á respetable número de árabes que se llevaban cautivas á las doncellas de su pueblo; y esto, en el mismo siglo VIII, segun el referido escritor: Los árabes hacian lo mismo, como lo comprueba el Poema que compuso Obaydalla general del rey de Córdoba, en celebridad de la victoria que alcanzó contra Ramiro II de Leon, por los años 938: ganando con este hecho, no solo la fama de gran general, sino la de poeta y músico escelente. (1)

Los españoles desde que comenzaron á gustar los placeres de la poesia vulgar, la emplearon en eternizar todos los acontecimientos estraordinarios, componiendo canciones que andando en boca del pueblo despues de escritas, nos conservasen algunas noticias que los cronistas dejaron de contar, quizá por ser en sus tiempos muy notorias, tales como las siguientes.

Siendo el rey D. Fernando III, de edad de once años, tuvo una enfermedad tan grave, que los médicos le desanciaron. La reina su madre, llena de fé y confianza, llevó al príncipe al monasterio de Santa María de Oñá,

(1) En un códice manuscrito de Ahmed Amira, hay una cancion de un poeta árabe á la prision de un D. Garcia ben Sancho de Castilla, año 385.

en el cual, recobró la salud casi milagrosamente; y en celebridad de este suceso, se compuso la siguiente cancion:

Ben per esta á os Reys
D'amar en Sancta Maria
Ca en as grandes coitas
Ella os acorre y guia. (A.)

Habiendo enfermado en Cuenca la reina Doña Beatriz, mujer de San Fernando, y habiendo recobrado la salud por intercesion de la Vírgen, se compuso esta otra cancion:

Quien na Vírgen gloriosa
Esperanza muy grand ha,
Macar seia muito enfermo
É la mui ben ò guarira (B.)

Siendo el rey Fernando III, buen poeta y escelente músico, como afirma su hijo el rey D. Alonso X llamado el sabio, en su septenario ó prólogo al primer libro de las *Siete partidas*, puede creerse que es el autor de un no pequeño número de canciones de las que se hallan en las colecciones atribuidas á su hijo Alfonso X; y cuando no de todas las que pueden juzgarse compuestas sobre acontecimientos de su tiempo, por lo menos de esta que acabamos de referir, siendo en celebridad de la salud de su esposa Doña Beatriz.

De los conocimientos de D. Fernando III, tanto en la poesía como en la música, no puede quedar duda, pues su mismo hijo asegura que:— « *Non tan solamente sabia*

(A.) Véase su melodía en la lámina 1.ª núm. 1.
(B.) Véase su melodía lám. 1.ª núm. 2.

mostrar su razon muy buena, et mui cumplida á aquellos que le mostraba::::: sino tambien facer todas las otras cosas, que sabian facer bien los omes corteses, et palacianos.»

Uno de los primeros y principales ejercicios de los cortesanos, segun Faria y Sousa, era la poesía: luego el rey Fernando III, era uno de los mejores poetas de su tiempo segun Alonso X. Y que era músico diestro y escelente tampoco puede dudarse, por cuanto su mismo hijo asegura, que sabia cantar muy bien entre otras muchas cosas, y añade:— « *Et otro si, pagándose de omes de corte ; que sabian bien trobar et cantar, et de Joglares que sopiesen bien tocar instrumentos, ca de esto, se pagaba el mucho, et entendia, quien lo facia bien et quien non.*» (1)

En el reinado de Fernando III, se introdujo la música vulgar en las iglesias, con motivo de cantar tanto el clero como el pueblo las cántigas ó canciones en loor de J. C. y la Vírgen. De esta introduccion, resultó la de los *Villancicos* ó *Villanicos*, nombre que se dió á ciertos diálogos cantados, en los cuales hablaban pastores y otras personas del vulgo. Despues se introdujo el que estos *Villancicos*, fuesen representados y aun acompañados de bailes pastoriles, vistiéndose los que los cantaban y bailaban, de pastores y otros disfraces. (2)

Si es cierto que las antiguas ordenanzas de Sevilla, recogidas el año de 1502 por órden del conde de Cifuentes, son hechas por Fernando III, como afirman varios escritores, debemos creer, que en aquel tiempo no tan solamente se continuaba enseñando la ciencia música por principios, sino tambien el arte de construir los instrumentos músicos de toda especie; puesto que en dichas

(1) Paleografía española de Terreros, pág. 80.

(2) El nombre de *Villancicos*, trae su origen de una cancion llamada *Villana*.

ordenanzas, fuera de algunas relativas á los músicos, se lee la siguiente: «Item, que el oficial Violero, para sa»ber bien su oficio, y ser singular del, ha de saber facer »un clari-órgano ó un clavé-címbano, é un mano-cor»dio, é un Laud, que son menos que todo esto, etc.»

En el libro del juego de Aljedrez ecsistente en la biblioteca del Escorial, se ven las figuras de un gran número de instrumentos músicos, los cuales no se conocen hoy dia, y en tiempo de Fernando III, y aun mucho antes, seguramente estaban en práctica.

En tiempo de Alonso X, llamado el sabio, vagaban por España un gran número de juglares provenzales. El mas célebre de entre ellos, llamábase Girand Riquer, el cual resentido sin duda alguna de haber hallado en la Península mas músicos nacionales de los que él conceptuaba, hizo al referido monarca en nombre de sus compañeros, una súplica concebida en estos términos:— «que S. M. se sirviese impedir el abuso de dar prodigamente el nombre de juglares á sugetos que no tenian mérito para ello.» La respuesta del rey en lo perteneciente al nombre de juglar, y á las muchas personas que lo tomaban, fué decir: que en España habia nombres propios y particulares, para las diferentes especies de juglares, desde la mas sublime, hasta la mas baja y vil. Lo que no sucedia en Francia, donde el mismo nombre abrazaba el género y la especie. (1)

Esta respuesta del rey, nos demuestra claramente que en España, habia una gran diferencia entre el honor y estimacion que se daba á los músicos que habian aprendido su facultad por principios en las escuelas públicas, y la que se daba á los juglares de mero instinto: asi como

(1) Milot: hist.: des trovad, tom. 3.

tambien, la que hasta los mas peritos en ella se adquirian segun el uso que hacian de dicha facultad. En las *Leyes de partida,* se distinguen los Juglares de los Zaharrones, y se declara á los primeros como honrados, y á los segundos como viles. (1)

Alonso X, amante de las ciencias y en estremo de la música, no satisfecho con las escuelas de esta facultad que habia en Sevilla, Córdoba y Toledo, fundó una cátedra de música en la universidad de Salamanca. (2) Este soberano llamado con razon *el sábio,* no tan solo fué gran jurisconsulto, geómetra y astrónomo, sino buen poeta tanto latino como castellano, y escelente músico: asi lo manifiestan las grandes colecciones de cántigas que se le atribuyen con su anotacion musical.

En la biblioteca del Escorial, se conservan dos códices de dichas cántigas, que son del tamaño de los libros de coro. El primero contiene cuatrocientas cántigas, unas en idioma gallego ó portugués, y otras en castellano de aquellos tiempos: y todas, ó casi las mas, con su melodía anotada con notas rabínicas colocadas en las líneas y espacios de un pentágrama; y las claves de *Do* y *Fa,* situadas en todas sus líneas, ya con bemol ó ya sin él, conforme el modo musical de la melodía. El segundo consta de doscientas noventa en los mismos idiomas, y con la misma anotacion musical.

En la biblioteca privada de la catedral de Toledo, se conserva otro códice que contiene cien cántigas con su música correspondiente en los términos ya referidos: y en Sevilla segun el autor de los *Anales civiles y eclesiásticos,* se conservaba otro códice que contenia casi igual número de cántigas que el precedente. Es verdad, que no pocas

(1) Partida 7: título 6: ley 4.
(2) Salinas. Prólogo á su libro de música.

de ellas, son las mismas en unos códices que en otros, con algunas pequeñas diferencias tanto en las estrofas como en las melodías. Hállanse asi mismo en ciertas colecciones de las referidas cántigas, las compuestas en celebridad de la salud que milagrosamente recobró Fernando III, y la madre de Alonso el sábio. Además de todo esto, las mas de las cántigas contenidas en las sobre dichas colecciones son en idioma portugués; y las castellanas, en lenguaje mas antiguo del que se observa en otras obras del mismo soberano, escritas tanto en prosa como en verso.

Todas las cántigas contenidas en los referidos códices, son sagradas, y reducidas á contar milagros de Dios, de la Vírgen y de los Santos. Dichos códices, empiezan todos por un índice y despues sigue el Prólogo, que es una cancion en elogio del arte de trovar con su anotacion al frente. Daremos un ejemplo: (1)

Porque trovar é cousa en que iaz
Entendimiento, par en quen ó faz,
A ó daver, é de razon á saz
Porque entend é sabia le dicir
O que entend é dicir le praz:
Caben trovar á si la de facer.

Las cien cantigas del códice de Toledo, son cinco para cada una de las festividades de la Virgen, otras cinco para cada una de las del Señor, y las restantes de milagros sucedidos.

El autor de la Paleografía española, es uno de los que aseguran, que dichas cántigas son compuestas por Alonso X, fundándose, en que en el índice de dicho códice, no

(1) Para que los profesores se hagan cargo del estilo de las melodías, se han arreglado á nota moderna todas las estrofas que hemos copiado.

solo se le dá en una de sus coplas el epíteto de rey de romanos, sino que en otras dice lo siguiente:

Don Alonso de Castella
De Toledo de Leon,
Rey e ven des Compostele
Fa reyno d'aragon.

Tal vez podremos equivocarnos en nuestra opinion, pero estamos persuadidos que la mayor parte de las cántigas de las ya dichas colecciones, son mucho mas antiguas; y que Alonso el sábio no tiene otra parte en ellas, que la de haberlas puesto en coleccion y haber hecho algunas enmiendas tanto en el verso como en la música.

Fundamos esta opinion, en dos razones para nosotros de gran peso. La primera; en que parece imposible que un rey tan ocupado no solo en los negocios de reino, sino tambien en los estudios de la jurisprudencia y composicion de su obra de leyes *La siete partidas*, de las obras matemáticas, y con especialidad de la astronómica titulada: *Tablas Alfonsinas*, tuviese tiempo para componer un tan crecido número de piezas poéticas sagradas, y el de tantas profanas como se le atribuyen. La segunda; que aunque fuese en aquellos tiempos costumbre de los poetas tanto castellanos, como leoneses y andaluces, poetizar en idioma portugués ó gallego, Alonso X tan gran promovedor del idioma castellano, hubiera preferido para poetizar el suyo propio al ageno, como lo hizo en el poema de Alejandro, y otras muchas obras que son estimadas como producciones poéticas suyas.

Ademas de lo espuesto, apoya mas nuestras razones, el ver en las colecciones de cántigas ya dichas, las dos que se compusieron en memoria de la salud de Fernando III

y de su esposa, las cuales eran muy populares, la primera mucho antes de nacer Alonso X, y la segunda, antes que este pudiese saber poetizar.

Todas estas razones, nos obligan á discutir en parte de la opinion de hombres, que por mas de un concepto valen mas que nosotros. Pero si bien no creemos que el sábio rey compusiese todas las cántigas que se le atribuyen, estamos convencidos de que compuso muchas de las que hay en los códices referidos; que enmendó y arregló no pocas; y que la música y poesía de los Prólogos que sirven de texto, son obra suya.

En la época en que se compusieron las susodichas cántigas, eran los músicos tan diestros poetas ó por lo menos tan buenos versificadores, que con solo medir las sílabas ó contar el número que componian los versos, sabían á que clase de compás músico pertenecian las melodías apropiadas, y por consiguiente el valor de las notas musicales que las espresaban, sin tener necesidad del signo indicativo de compás.

Para probar lo dicho, pondremos las estrófas de algunas cántigas, y las melodías segun el compás mas adecuado al número de sílabas que componen los versos.

Muitos debemos varones
Loar á Santa María
Que faz graças é seus dones
Da à quien ella fia.
Seu muito de bona mano
Que deu á un seu Prelado
Que primado foy d' Espanna
E Alfons era chamado.
Diull una tal vestidura
Que trouxe de Parayso

Ben feita á ssa mesura
Perque metera seu siso
En a loar noit é dia.

Los versos de esta cancion, constan de ocho sílabas, y por tanto su melodía es en compás binario. (C)

Sempre sea venuita é loada
Santa María á nos abogada,
Maravilloso miragre dayr
Vos querer ora contar seu mentir
De como fez ó diabre fugir
De Roma á vírgen de deus amada.

La melodía de esta cántiga por constar sus versos de once, diez y aun nueve sílabas, está concebida por compás de tres movimientos, pero llena de tantas sincopadas, que la hacen difícil de ejecutar. (D)

Aque do bon Rey David
De seu linage decende
Un-brale creada mi
De quen por ella mal prende.
Por enda santa escritura
Que non mente é non erra,
Nos conta un gran miragre
Que faz en Engraterra
A Vírgen Santa María
Conque Judeos an gran guerra
Porque naceu Jesucristo
De la que es reprende.

(C) Véase la melodía del número 5.
(D) Véase el número 4.

A esta melodía, siendo sus versos de siete y ocho sílabas, le corresponde el compás de dos por cuatro. (E)

Todo logar muy bien
Pueda ser defendido
O que á Santa Maria
A por seu scudo.
Onde da questa razón,
Un miragre vos quero
Contar mui de carazón,
Que fez muy grande é fero
A Virgen que non á par
Que non quis que perdudo
Foss'o Pablo que guarda
A via nen venzudo. (F)

En cuanto al gusto de dichas melodías, solo puede decirse, que su canto es sumamente natural y adecuado al concepto de las estrofas, y si algun defecto tiene, no es otro que el de poca variacion en las frases melódicas. Ninguna tiene acompañamiento pero son susceptibles de él.

El autor de las cántigas sagradas contenidas en el códice que se ha tenido presente para estractar las estrofas referidas, ya sea Alonso el sábio, ó ya algun otro poeta y músico anterior á dicho monarca, compuso igual número de cántigas profanas, segun se infiere de estos versos del prólogo.

.....*é ar*
Quereisme leixar de travar de si
Por outra dona, é cuid á cobrar
Por esta qual en as vutras perdi.

(E) Véase el número 5.
(F) Véase el número 6 traducido fielmente de las notas rabínicas.

Lástima es que dichas cántigas prófanas no parezcan, porque pudiera ser que por las melodías de ellas, se averiguase en que se diferenciaba de la música sagrada, la profana de los españoles del siglo XIII. En nuestro modo de entender, se diferenciaría muy poco de la sagrada compuesta en idioma vulgar, por tener un mismo orígen, y por ser cantadas y compuestas por los mismos juglares autores de las profanas: y el no parecer las melodías de estas, será sin duda porque la mayor parte de ellas eran improvisadas y cantadas de memoria no teniendo necesidad de escribirlas por lo muy popular que dicha música se haría.

El erudito marques de Pidal (1) dá una estensa y bien razonada idea de los juglares de aquella época, y de la importancia de sus composiciones, en estos términos: «No se comprenderia bien la importancia de estos cantares y el modo con que se componian y conservaban en la memoria y en la tradicion oral de los pueblos, si no diesemos una idea de los cantores y compositores de estos poemas populares, de los que los retenian y conservaban con cuidado en la memoria como necesidad y circunstancia precisa de su profesion. Hablo de los *juglares*.»

«Cuando el pueblo comenzó á complacerse en cantar y en oir cantar en el romance vulgar las canciones en que se celebraban sus héroes favoritos, los que les defendian de los moros, los que le acaudillaban en los combates, y los que figuraban en los lances y vicisitudes de aquella obstinada y sangrienta lucha, nacieron espontáneamente, sino fueron quizá continuacion de otros mas antiguos, los cantores populares de profesion, á quienes se dió el nombre de juglares, (*joculares*) porque en efecto, alegraban y

(1) Introduccion al Cancionero de Baena, sobre la poesia Castellana del siglo XIV y XV. pág XVII.

animaban con sus canciones la vida uniforme y monótona de nuestros antepasados. No hay que formarse idea del juglar primitivo por lo que llegó á ser en los tiempos posteriores. En el principio los juglares eran los compositores de los romances, fablas y cantares que recitaban y cantaban. Acompañábause ordinariamente de algun instrumento, y reunian casi los dos talentos y profesiones de músico y de poeta. Un juglar sabia las historias de Bernardo del Carpio, de los siete infantes de Lara, del Cid y de Fernan Gonzalez, y no le eran desconocidos tampoco los héroes supuestos de la caballeria que comenzaban á ocupar la imaginacion de los pueblos del mediodia de Europa con los lances portentosos de sus armas, y con sus galanterías y teruezas.»

«Cuando enriquecido con estas historias y narraciones llegaba un juglar á un castillo y llamaba á sus puertas tocando su laud, una nueva vida parecía de repente animar á los habitantes de aquellos solitarios torreones. El castellauo y su familia sin distincion de sexos, clases ni edades, se rennian al rededor del cantor que iba á exaltar en ellos los afectos y sentimientos que mas les dominaban, y á interrumpir la monotonía de su vida uniforme y solitaria. La llegada del juglar era una verdadera fiesta de familia, y todos se esmeraban en festejarle y favorecerle, y en pedirle que cantase ó recitase las historias que mas se conformaban con sus inclinaciones.»

« La guerra, el amor y las empresas de caballería eran por lo comun el asunto de sus cantos y de sus fablas : á veces contaban tambien las historias y lances recientes que mas escitaban la pública curiosidad, y principiaban de esta manera las narraciones sobre las cuales mas adelante se habia de escribir la crónica ó la historia.»

« En los palacios de los reyes eran igualmente bien re-

cibidos; y en las córtes de Castilla, tan célebre y nombrada en aquellos tiempos, obtenian un gran favor y consideracion: despues fueron ya los juglares un adorno necesario y constante de los palacios de los reyes y señores principales.»

« Pero el verdadero teatro de los juglares, donde eran recibidos con entusiasmo y aplauso, y donde ellos mismos recibian inspiraciones y aliento, eran las reuniones populares. La multitud se extasiaba con sus cantos, fablas y romances; los aprendia y recitaba á su manera, les daba así popularidad y aplauso, y fomentaba sin sospecharlo; uno de los ramos mas importantes de nuestra poesía nacional, la poesía de los romances. No puedo resistir al deseo de reproducir aquí una prueba insigne de este entusiasmo popular por los juglares, sacada del poema ó *Libro de Apolonio*.»

«La hija de este príncipe, la interesante Tarsiana, se vé precisada por una larga série de desgracias á hacerse juglaresa para ganar la vida y sustentar su honra; y el poeta, que seguramente no hace mas que describir lo que veía todos los dias, pinta de este modo la primera salida de la linda juglaresa.

Luego al otro dia de buena madurgada
Levantóse la duenya ricamente adobada:
Priso una viola buena é bien temprada
E sallio al mercado á violar por soldada.
Comenzó unos viesos é unos sones tales
Que trayen gran dulzor, é eran naturales:
Finchiense de homes apriesa los portales,
Non le cabie en las plazas subiense á los poyales.
Cuando con su viola hubo bien solazado
A savor de los pueblos, hubo asaz cantado,
Tonóles á rezar un romance bien rimado,
De la su razon misma por ho habia pasado.

Fizo bien á los pueblos su razon entender :
Mas valie de cient marcos ese dia el loguer.....»

De los juglares nacieron los trovadores gente en lo general mas instruida y erudita; por cuyo motivo estos fueron aumentando su reputacion, al paso que la mayor parte de aquellos la fue perdiendo no solo por sus menos conocimientos, sino por su conducta y su modo insolente y chocarrero de pedir y de cantar; lo cual les acarreó el desprecio público, mereciendo en las *Leyes de partida* la nota de *enfamádos*.

Mas si bien es cierto que muchos de los juglares ocuparon el puesto que hoy ocupan nuestros ciegos cantores, no estamos conformes con el erudito marques de Pidal en que la profesion de juglar se mirase como oficio infame, como dice mas adelante en su obra, ni mucho menos que estos solo sirviesen para recitar y cantar lo que otros escribiesen, queriendo hacer al trovador, inventor y poeta; y al juglar, cantor y recitante por salario. Esa ley de partida que cita el erudito autor de quien hablamos para asegurar mas su aserto, (1) manifiesta bien claramente que habia diferentes especies de juglares, como hemos demostrado ya, (2) *desde la mas sublime hasta la mas baja y vil:* y esto, en el mismo reinado de Alonso X.

No debe olvidarse, como no lo olvida el ya dicho autor, que á los juglares se les debe no solo la introduccion de la lengua vulgar en todas las clases de la sociedad, sino el gusto á la música popular, y la aficion á eternizar los

(1) Ley 4, título 6 part. 7.—Otro si, *serán enfamados* los que son juglares, é los remedadores, é los facedores de los çaharrones, que publicamente andan por el pueblo ó cantan ó facen juegos por precio; esto es porque se envilecen ante todos, por aquel precio que le dan. Mas los que tañeren estrumentos ó cantasen por facer solaz así mesmo, ú dar solaz á los reyes ó á los otros señores, no serian por ende enfamados.

(2) Pág. 93 de esta historia.

hechos héroicos de nuestros grandes hombres, desterrando la lengua latina, como completamente se desterró en el reinado del *Sábio* rey, escribiéndose las historias, códigos, poesías, ciencias y libros sagrados, en romance vulgar ó lengua castellana.

Respetemos el nombre de juglar, y no busquemos distinciones entre éste y el trovador, sino en el mayor ó menor talento de los que llevaron con honor uno ú otro nombre. No legémos al porvenir la infamia para unos y la gloria para otros: las dos clases merecen un puesto distinguido en la historia, asi como las dos tuvieron lunares, que debemos relegár al olvido.

Por lo mandado en las *Leyes de partida*, promulgadas por Alonso X, colector ó compositor de las poesías y melodías de las ante dichas cántigas sagradas, se deduce que en su tiempo estaban en voga tanto la música profana y los bailes, como las farsas. Se deduce todavía mas, y es, que las músicas, farsas y bailes, además de no ser muy decentes, se ejecutaban en las iglesias, cuando no por farsantes de oficio, por los mismos eclesiásticos al menos: no pudiendo caber duda alguna en lo dicho, cuando por una ley espresa, se prohibieron en el templo semejante música, bailes y farsas.

Debe creerse con fundamento que la diferencia entre las cántigas eclesiásticas y profanas consistía, en que las primeras eran cantadas con una música monótona como se vé en las estrofas referidas, y las segundas, concebidas segun los bailes y sonadas de las danzas profanas. Esto nos lo hace creer así, el ver que las mas de las canciones populares de España aun en nuestros dias, están sacadas de melodías dedicadas á bailes populares.

Alonso X llamado el Sábio, grande y celebrado protector de los trovadores que concurrian en tropel á su córte espléndida y brillante, como dice el marques de Pidal, hizo

educar á sus dos hijos en el palacio del Arzobispo de Toledo; y tanto el príncipe D. Sancho como el infante D. Fernando, salieron muy instruidos en la poesía y música.

Del príncipe D. Sancho se sabe, que despues de su advenimiento al trono, daba racion y vestuario á quince tamboreros, á siete trompeteros y á gran número de juglares ó músicos del *Tamboret*, del *Ayabeba*, del *Añafil*, y de la *Rota*; á los maestros de los órganos, y á las juglaresas ó cantoras.

De los instrumentos músicos usados por los españoles en esta época, nos ha dejado su historia el Archipreste de Hita en estos versos:

Dia era muy santo de la pascua mayor
El sol salia muy claro é doble calor,
Los omes, las aves, é toda noble flor
Todas van recibir cantando el amor.
Recibenle las aves, Gallos, et Ruisenor,
Calandrias, et Papagallos, maiores et menores,
Dan cantos placenteros, et de dulces sabores
Mas alegrías facen, que los que son maiores.
Recibenle los árboles, con ramos et con flores
De diversas naturas, et de fermosas colores.
Recibenle los omes, et dueñas con amores,
Con muchos estormentos salian los Atambores.
Allí salian gritando la Guitarra Morisca,
De las voces agudas, et de los puntos arisca, (1)
El corpudo Laud, *que tiene punto á la trisca,*
La Guitarra Latina, *con estos se aprisca.* (2)
El Ravé *gritador* (3) *con su alta nota*

(1) Constaba de cuatro cuerdas acordadas en estos términos: 6, 8, 9, 12, que escluian el tono menor.

(2) Guitarra española que constaba de cinco cuerdas acordadas de la misma manera que en nuestros dias.

(3) Violin casi lo mismo que los que ahora se usan.

Cab' el Garavi (*1*) *tañendo la su* Jota, (*2*)
El Salterio *con ellos mas alto que la mota.*
La Vihuela de Penola (*3*) *con ellos aqui sota :*
Medio caño, (*4*) *et* Rabé Morisco. (*5*)
Entre ellos alegranza el Galipe Francisco, (*6*)
La Rota (*7*) *diz con ellos mas alta que un Risco,*
Con ella el Tarbote *sin esta no vale un prisco* (*8*)
La Vihuela de arco, (*9*) *face dulces bailadas,*
Adurmiendo á las voces, muy á las vegadas,
Voces dulces, sabrosas, claras, et tambien puntadas
A las gentes alegra todas tienen pagadas.
Dulce Caño entero (*10*) *sal con el* Panderete.
Con Sonatas de Azofar *face dulce sonete*
Los órganos *que dicen* Chansonetas et Motete,
La Citola Albordada (*11*) *entre ellos se* entremete.
Gayta (*12*) *et* Exabeba (*13*) *et el finchado* Albogon (*14*).

(1) Instrumento muy parecido al tiple de las Gaitas de pellejo.

(2) La *Jota* era al parecer la cancion mas favorita en la época de dicho poeta.

(3) Vihuela con cuerdas de metal, que se herian con una pluma, de la misma manera que el instrumento de nuestros dias llamado *Sonóra*, cuando no fuese el mismo.

(4) Octavin ó Flautin.

(5) Violin de solas tres cuerdas.

(6) Instrumento de aire parecido á las Dulzainas.

(7) Un cláve con cuerdas de nervio, el cual producia su sonido, haciendo el ejecutor cuando bajaba las teclas, que las cuerdas subiesen hasta el punto de poder ser frotadas por una gran rueda que estaba colocada encima de ellas, la que hacia voltear el mismo ejecutor con el pie.

(8) El Taborte era una especie de contrabajo.

(9) El violon de cuatro, cinco y tal vez de seis cuerdas.

(10) Flauta dulce.

(11) La Vihuela grande que todavía usan algunos ciegos, cuyos sonidos, eran enteramente parecidos á la Vihuela de arco de aquellos tiempos.

(12) Lo mismo que la de nuestroa dias.

(13) No sabemos que instrumento puede ser, pero el haber leido en algunos escritos antiguos *Exabebas* en plural, nos hace creer sería la Chirimía, ó Bajoncillo, de cuyos instrumentos habia, bajo, tenor, alto y tiple.

(14) El Albogon, es el gran Oböe; y el Albogue, el Oböe.

Cinfonia (1) *et* Baldosa (2) *en esta fiesta son.*
El francés Odrecillo (3) *con esto se compon,*
La niciancha Bandurria *aqui pone su son.* (4)
Trompas (5) *et* Añafiles (6) *salen con* Atabales, (7)
Non fueron tiempo ha, placenterias tales,
Tan grandes alegrias, nina tan comunales ,
De juglares venian llenas cuestas et valles.

A estos instrumentos músicos propios de los españoles, y referidos por el Archipreste de Hita, pudiéramos añadir un no pequeño número pertenecientes á los tres géneros, esto es: de aire, de cuerda, y de presion , cuyos nombres se leen en varios libros antiguos, y sus figuras se ven en el códice que trata del juego del Aljedrez, que ecsiste en la biblioteca del Escorial. Entre ellos se encuentran los siguientes :

Los *Adufes,* que no eran como generalmente se cree unos panderos, sino unas flautas muy parecidas á los clarinetes modernos.

La *Dulzaina;* instrumento de viento que aun se usa.

Las *Churumbelas* ó *Chirimias;* instrumentos usados desde tiempos remotísimos en Portugal, Galicia , Castilla y Cataluña , por los juglares. Estos instrumentos han sido tambien llamados *Ministriles,* sin duda porque fueron peculiares de aquellos profesores errantes conocidos bajo este nombre. Dichos instrumentos, son cuatro distintos lla-

(1) Cinfonia ó Cinfeña, es un intrumento muy pequeño de fierro, que todavía usan los asturianos, el cual forma el sonido con el aliento.

(2) Panderete cuadrado forrado por ambos lados de pellejo.

(3) El Orlillo ú Orlo instrumento no conocido en nuestros dias si no en los órganos.

(4) Bandurria ó Mandolin.

(5) Trompetas ó Clarines.

(6) Trombones.

(7) Tambores ó timbales.

mados, tiple, alto, tenor y bajo de chirimías, y á la union de los cuatro, llamaban copla. (1) En la catedral de Toledo, aun se tocan en algunas funciones. Nosotros tuvimos el gusto de oirlos en el año 1837 en las vísperas de San Pedro. En otras catedrales ecsiste la misma costumbre en diferentes festividades.

Habiendo notado que en dichas *coplas* de Ministriles, se ve añadido el instrumento llamado por los italianos *Trombone* y generalmente por los españoles *Sacabuches ó Trombon,* nos hace creer que dicho instrumento fué inventado en España, y es uno de los comprendidos en el nombre de *Añafiles,* clase de Trompetas que servían con especialidad, para animar á los torneadores con su belicoso sonido.

(1) Los tocadores de Chirimías, Trombones y Añafiles, antignamente en España, eran gente de la primera distincion. En Portugal, principalmente en Lisboa y Braga, las plazas de ministriles públicos que tienen obligacion de tocar en el Real palacio y Catedral en las funciones mas solemnes, las poseen todavía las casas de mayor hidalguía; y como estos ignoran hoy, hasta el nombre de los dichos instrumentos, nombran profesores que cumplan esta obligacion por ellos.

CAPITULO III.

Lusitanos.—Sus conocimientos.—Dominacion de los romanos.—Prelados que recomendaron el canto litúrgico en el concilio de Braga.—Proteccion á la música por la princesa Cindasunda.—Daños causados por los septentrionales en las ciencias.—Principios de la poesía vulgar en Portugal y Galicia.—Conocimientos de los godo-hispanos antes de los árabes.—Antigüedad de la poesía vulgar lusitana.—En Portugal era practicada la música por la primera nobleza en el siglo XII.—La música y la poesía portuguesa se generaliza en los reinos de Castilla y Leon.—Músicos y poetas que produjo Portugal.—Reyes propagadores de la música y poesía.—Pasion de los lusitanos por la música.

Los lusitanos, grandes cultivadores de la música, eran descendientes de los antiguos Celtas, que segun Polibio y Estrabon (1) confinaban con los Turdetanos; y segun Plinio, se estendian hasta el Promontorio Sacro ó Cabo de San Vicente, ocupando tambien la parte de los Algarves que baña el Tajo, estendiéndose por un lado al cabo de Finisterra en Galicia, y por el otro, desde el mar Occéano hasta la moderna Ciudad Rodrigo y Pace Augusta ó Badajoz. (2)

Esta nacion celta, ya fuese por su natural inclinacion, ya porque lo aprendiesen de sus vecinos los turdetanos, sin dejar de ser guerrera era aficionadisima á la música y al baile hasta el estremo de presentarse en los mas sangrientos combates, con músicas, cantos y bailes tan ale-

(1) Estrabon Tom. I lib. 3.
(2) Id. pag. 225.

gres como pudieran serlo en sus mas alegres y divertidas fiestas.

Dominados por los romanos, y tomadas sus costumbres, siguieron cultivando la música con feliz resultado; de manera, que en los tiempos de Sertorio, era Lisboa el emporio de las ciencias y las artes españolas segun el gusto romano.

Aunque subyugados los lusitanos por las naciones bárbaras del norte, no dejaron de conservar su música, particularmente los eclesiásticos y célebres prelados que concurrieron al primer concilio de Braga celebrado á principios del siglo V; porque el canto eclesiástico en toda su pureza se halla recomendado por los celosos obispos Pancracio de Braga, Elipando de Coimbra, Pamerio de Idanha, Arisberto de Oporto, Deodato de Lugo, Gelasio de Mérida, Pantomio de Ayeda, Tiburcio de Lamego, Agacio de Iria, y Pedro de Numancia: los que si bien no podemos considerarlos muy instruidos en todo género de música, por lo menos en el canto litúrgico los creemos tan entendidos como los sufraganeos de Toledo y de Sevilla; y con mas razon, sabiéndose que tenian la proteccion de la inteligente en música princesa Cindasunda muger del rey de Portugal Ataces, que aunque este habia sido arriáno y gran perseguidor de los católicos antes de enlazarse con esta princesa hija de Heruserico rey de Galicia, se hizo cristiano á los ruegos de su esposa y de su suegro, que eran ya obedientes hijos de la iglesia católica.

En efecto, en un fracmento de este concilio Bracanense se lee: «*que el canto litúrgico sea uniforme, y que no se canten en las iglesias poesías vulgares entre los salmos y lecciones*. Esto nos confirma que los septentrionales que dominaron la Europa en general, y la España en particular, causaron grandes daños á la religion y á las ciencias huma-

nas, porque á mas de no cultivarlas, corrompieron el idioma latino en que estaban los libros que trataban de ellas, y obligaron á los que querian estudiar, á que aprendiesen por reglas y preceptos el mismo idioma que sus padres hablaron naturalmente: obstáculo no pequeño para los progresos en todo género de literatura.

Es verdad tambien, que siendo cierto lo que aseguran varios escritores, especialmente Schëning continuador de la obra titulada *Skaldetal*, de que los septentrionales cultivaban la poesia llamada armónica, ó compuesta de cierto número de sílabas cuyos versos concluian en consonantes y asonantes, diversa de la métrica propia de los griegos y latinos, cuyos versos consistian en la medida de las sílabas, y esto, segun asegura el citado escritor, lo practicaban ya en el siglo II del cristianismo, citando como comprobante al poeta Ulfer Hin Oarge que vivía en dicha época; no puede negarse que ellos dieron el principio á la poesía en idioma vulgar en Portugal y en Galicia.

Que los Godos-hispanos conocian la poesía armónica antes de ser dominada España por los árabes, cuando no todas las provincias hispano-góticas, por lo menos los reinos de Galicia y Portugal, lo confirma la cancion que el P. Brito copia (1) compuesta en alabanza de un caballero lusitano llamado Goesto de Ansur, por haber quitado á los árabes seis doncellas cristianas que llevaban cautivas, en el reinado de Mauragato; es decir, antes del año 780, época en que los árabes por muy péritos que se quieran suponer en la música y poesía de este género, no tenian tiempo suficiente para poderla comunicar á los portugueses; y por consiguiente estaría compuesta segun el gusto de los godos.

(1) Brito. Monarquia portuguesa. Tom. 2.

Para que los amantes de la poesía puedan formar su juicio sobre la posibilidad de lo dicho, primeramente insertaremos una estrofa de una cancion gotica compuesta en el siglo V de la era cristiana, y despues la portuguesa que refiere Brito.

CANCION GÓTICA.

Tyomuz Hins at Hæta
Heim bioda mer disir
Ther eror Herians Hollo
Heir Odin men sendar
Gladr man ec olner Asum
Yondvegi dracka
Lifs ero Lidnar stundir
Lja ande skal ec deya.

Traducida, viene à decir: «Yo finalizo mi canto. Las diosas ó las musas me convidan; las diosas que Odino me envía desde su sala. Yo voy á sentarme sobre un asiento ó trono elevado, para beber la cerveza alegremente con las diosas de la muerte. Las horas de mi vida ya han pasado. Yo muero alegremente.»

CANCION PORTUGUESA. (G)

No Figueiral Figueiredo
A no Figueiral entréy
Seis ninas encontrára
Seis ninas encontréy
Para ellas andára
Para ellas andéy
Lhorando las achára

(G) Véase la música de esta cancion en el número 7.

Lhorando las achay
Logo las percurára
Logo las percudey
Quem las maltratára
Y a táo mala ley.

No Figueiral Figueiredo
A no Figueiral entrey
Una repricára
Infanzon non sey,
Mal cunusse la terra
Que tem ó mal rey,
Sen las armas usára
Ya mim fee nom sey
Se hombre á min levara
De tao mala ley.
Adios vos vayades
Garzon ca nom sey
Se onde me falades
Mais vos falarey.

No Figueiral Figueiredo
A non Figueiral entrey
En la replicara:
A min fee non irey
Ca olhos dessa cara
Caros comprarey.
A las longas terras
En tras vos me irey
Las compridas vías
En las andarey
Lingua de aravias
en las falarey.
Mouros se me vissen
En los matarey.

No Figueiral Figueiredo
A no Figueiral entrey

Mouro que las guarda
Cerca las achey,
Mal la meazára
En mal me anogey,
Troncom desgalhára
Troncom desgalhey,
Todos los machucara
Todos los machuquey,
La minas furtára
Las minas furtey
Las que á min falara
Nalma la Chantey.
No Figueiral Figueiredo
A no Figueiral entrey.

Brito no tiene duda, de que ésta cancion es de la época referida por la tradiccion nacional, y cree á no dudarlo que los Figueiredos das Donas, familia antiquisima de Portugal, es oriunda del hèroe Goesto de Ansur; y de los Figueiredos das Donas, los Figueroas de Galicia.

Manuel de Faria hablando sobre la antigüedad de la poesía lusitánica en lengua vulgar, cree cuando no mas antiguo, por lo menos de la misma época un poema compuesto en octavas de arte mayor.

No creemos que nuestra mision sea dar nuestro vóto sobre este particular que tampoco nos ataño, pero sabiendo que los godos desde tiempos muy antiguos tenian *Rums* ó Juglares que ganaban su vida cantando poesías en loor de sus héroes, y viendo entre los mismos lusitanos canciones al mismo asunto, inferimos que tanto el gusto á semejantes poesías, como el de cantarlas el pueblo, le tomaron de sus dominadores los Godos, cuando no le tuviesen ya desde el tiempo de los romanos por aquellos cantores ambulantes, que tanto estos como los griegos llamaban *Rapsodos*.

Júzguese esto como quiera, lo cierto es, que en el reinado de Alonso Enrriquez ó lo que es lo mismo á principios del siglo XII, la música y la poesía ya no era cosa practicada por los juglares y bajo pueblo, sino por la primera nobleza.

Gonzalo Hermiguez, caballero de los mas ilustres de Portugal, fué muy querido de las damas y de la reina Mafalda por su gran talento tanto en la poesía vulgar como en el canto, á pesar de ser tartamúdo, y al mismo tiempo valiente y diestro capitan como lo acredita el siguiente suceso.

Siendo sabedor Gonzalo Hermiguez que los árabes celebraban la noche de San Juan Bautista, con música y bailes, determinó con otros caballeros amigos suyos, sorprender la villa de Alcacere du Sal. Llevaron á cabo su proyecto; pero no pudieron apoderarse de dicha villa, por ser muy pocos los soldados que capitaneaba Hermiguez, y no haber podido sorprender á los árabes: mas no se volvieron sin antes haber hecho un gran número de cautivos, entre los cuales habia una doncella llamada Fatima de tan encantadora belleza, como de habilidad en el cánto; la que habiendo salido con otras muchas compañeras á celebrar las vigilias del mayor de los nacidos con cánticos y baile, quedó cautiva en poder de D. Gonzalo. Este, se enamoró de su prisionera y se casó con ella despues de haberse hecho cristiana con el nombre de Ouroana, por cuyo motivo su esposo le compuso una cancion de la cual copiamos la estrofa siguiente:

Tinherabos, nam Tinherabos
Tal á tal ca monta:
Tinheradesme non tinheradesme
De la vinherades de cafilherades

Ca amabia tudo en soma.
Per mil goivos trebelhando
Oy, oy, bos lombrego
Algorem se cada folganza
Asmei eu: perque do rerrenho
Non hay tal perchego,
Ouroana Ouroana oy tem percherto
Que inha vida do biber
Se alvidron per ten alvidro perque em cabo
O que cuci de la Chebone sem reforta,
Mas náo ha perque se ver.

Desde esta época en adelante la música y poesía portuguesa, se hizo tan célebre en los reinos de Leon y de Castilla, que todos los aficionados cantaban en fino portugués.

Los músicos y poetas que produjo dicho reino fueron muchos, y los mas de ellos, caballeros de la primera nobleza. Juan Suarez de Payva, Fernan Gonzalez de Sanabria, Basco Gomez de Camoens y Fernan Cascaes, fueron grandes compositores y cantores de canciones amatorias. Manuel de Faria, en su *Noviliario lusitano*, dice; que el poetizar y cantar, era el ejercicio mas honroso de la nobleza portuguesa, y no dudamos de que esta aficion la tuvieron desde sus primeros reyes godos, puesto que Hermiguez y Goesto de Ansur fueron célebres poetas y músicos.

Aunque la música y poesía se cultivaba con grande aficion en tiempo de Sancho I, Alfonso II, Sancho II, y Alfonso III, y aun hay autores que aseguran que ellos mismos se ocupaban en ella; sabiendo que el rey D. Dionisio fué gran músico y poeta como lo acreditan varias canciones en loor de la vírgen, que segun su cronista Duarte de Leon, son de su composicion; y sabiendo asimismo que el rey D. Juan I hijo de D. Dionisio, el infante D. Pedro hijo de D. Juan, y Alonso V. fueron escelentes trovadores,

nos hace creer que los abuelos de estos, cuando ellos no lo fuesen, por lo menos serian grandes promovedores de la poesía y de la música.

Para dar alguna idea de la poesía portuguesa del siglo XII y principios del XIII, copiaremos una cancion estractada de un cancionero antiguo que fué de D. Francisco Contiño, conde de Marialva.

A reyna groriosa
Tan é de gran santidade
Que con esto nos defende
De Dem, e sa maldade.
E en tal razon com esta
Un miragre contar quiero
Que fez á Santa Maria
A posto é gran de fero,
Que no foi feito tan grande
Ben des lo tempo de Nero
Que emperador foy de Roma
Foy de aquella gran cidade.

Esta cántiga tiene su melodia anotada con las mismas notas músicales que se ven en las canciones de Alonso el Sábio. (1)

La pasion de los lusitanos por la música, desde el siglo XII en adelante fué tan sumamente grande, que nos acordamos haber leido, que en una batalla que tuvieron con los castellanos en la que perdieron sus campamentos, los vencedores entre otras cosas, hallaron en las tiendas de campaña, un número de guitarras y otros instrumentos músicos tan considerable, que casi era igual con el de los soldados, cabos, y demas gente necesaria para la formacion de un ejército bien organizado.

(1) Véase la música de esta cancion en el número 8.

CAPITULO IV.

Idioma provenzal.—Gaya ciencia.—Cultivo de la música y poesía por los catalanes.—Berenguer IV.—Guillermo de Marcardi.—Filósofos trovadores.—Sistema de música de Raimundo Lullio.—Arreglo de músicos y poetas pertenecientes á la Real casa de D. Pedro I de Aragon.—Separacion de trovadores catalanes y provenzales.—Emulacion á la música y poesía por los reyes de Aragon y condes de Tolosa.—Trovadores tolosanos.

En Cataluña y provincias meridionales de Francia, como son el Rosellon, la Provenza y el Lemosin, y tambien en las occidentales, Viams, Bearnes y Gascuña, se hablaba desde principios del siglo IX en adelante, el idioma conocido entre los literatos con el nombre de provenzal. Esta lengua célebre en la república literaria por mirarse como oriunda de la poesía vulgar de casi tadas las naciones europeas, no puede decirse con seguridad si pasó desde España á Francia ó de esta nacion á la nuestra: mas segun Mr. de la Curne Saint Pelaye, (1) tuvo su principio en Cataluña, afirmando que en los tiempos en que la poesía y música provenzal estaban en auge, el idioma provenzal se llamaba catalán, y catalanes á los pueblos que lo hablaban.

Para averiguar si la poesía y música provenzal, tuvieron su principio en España ó en Francia, bastará demostrar el estado de las demás ciencias y artes liberales, tanto en una como en otra parte en aquellos tiempos. La Fran-

(1) Memorias de la Academia de las inscripciones y buenas letras de Paris. Tomo 41.

cia á principios del siglo IX, se hallaba sumergida casi enteramente en la ignorancia: la España aunque sus naturales fuesen tan ignorantes como los franceses, las artes, las ciencias, la música y la poesía, sabido es que se cultivaban con grande esmero especialmente por los árabes. Añadase á esto, un antiquisimo diálogo de un autor francés en idioma y verso provenzal, entre dos poetas llamados Den Albert, é del Montge. (1) Den Albert, defensor de los catalanes con respecto á la poesía y la música, entre otras cosas prueba; que estos han sido los primeros inventores del arte de trovar, como tambien que tienen mas habilidad que todas las otras naciones, para agradar, hacer bien y decir bien. El Montge, por mas que para defender el partido de los franceses carga de mil improperios á los catalanes, no les niega esta gloria, ni su talento en todo género de música y poesia. Estos y otros muchos comprobantes hacen caer la balanza en favor de los españoles.

La música y la poesía bajo el nombre de *Gaya ciencia*, se cultivaba en Cataluña á mediados ó fines del siglo VII, primeramente en latin puro ritmado, y despues en idioma gotolónico, ó misto de latin y gótico. Nos persuade á creerlo así, el haber leido que el nombre de Cataluña, viene á dicha provincia del que los godos le dieron de Gotolounia. Siendo esto cierto, y siéndolo tambien lo que algunos de nuestros anticuarios aseguran, de que en España en el siglo VI habia dos idiomas comúnes cuales eran el latin puro, y el latin bajo, misto de latin y gótico, es indudable que este último idioma seria mas comun en la provincia llamada Gotolounia, que en todas las demas de España.

Las primeras poesía en este idióma vulgar, fueron

(1) Este códice ecsistia en la biblioteca Vaticana segnn Bastero en su Cruzca proenzal pag. 71.

canciones compuestas sobre acontecimientos populares ó domésticos, las cuales cantaba el pueblo al son de sus instrumentos músicos; y la anotacion musical empleada en la espresion melódica de las canciones, era la misma que estaba en uso en la música eclesiástica y cántico litúrgico. Anotacion que pasó despues de Cataluña á Francia, cuando por haber ocupado los árabes á Tarranova, se transfirió la silla metropolitana á Narbona.

Con este motivo, se comunicó á los catalanes franceses el gusto de la poesía vulgar llamada provenzal, y con ella, el género de música del mismo nombre; comprendidas una y otra facultad como dejamos dicho, bajo el nombre de Gaya ciencia.

El que las notas musicales de este género, fueron trasladadas á Francia desde España segun se lleva referido, lo confirma el P. Mabillon, puesto que asegura que dicha anotacion musical no se hizo comun en Francia, hasta principios del siglo IX. (1)

El sublime génio y firme carácter de Gregorio VII, y el estandarte de la cruz tremolado por los paladines del cristianismo en la guerra de las cruzadas, abrieron una nueva era de entusiasmo y de gloria que hizo latir todos los nobles corazones y brotar á torrentes génios que cantáran tanta proeza y tanta religion. «Esta fué una época, dice un autor anónimo, en que una porcion de talentos creadores, desenterraron la culta lira de los cantores de la Grecia y de Roma, no para preludiar sus cantos sublimes, no para remedar servilmente sus acentos, sino para dar vida á un estilo nuevo; una música nacional, los compases de un alma que siente, el canto de la verdad, la imitacion de la bella naturaleza.»

(1) Mabillon. Anales Benedictinos Tom 4. apend. núm. 7.

«El armonioso laud del trovador provenzal, continua el mismo autor, resonó con dulzura entre el bárbaro graznido de la época, á manera que entre el hórrido estampido del cañon y los nutridos mosquetazos del obstinado combate se percibe el suave tono del clarin, ó como entre el retumbar del trueno, se oyen los cantos melodiosos de las esposas del Señor en la procsimidad de un monasterio. Sí: inmediatamente hubo quien escuchase sus trovas, quien las admirase, y en fin, quien quisiera imitarlas: hé aquí un progreso de ilustracion que en vano podriamos despreciar, por ser tal vez el cimiento de la que aun no hemos perfeccionado.»

España fué la madre de los trovadores, de esos reyes, de esos caballeros, de esos inspirados por la religion, el entusiasmo y el amor, que lo mismo blandia la espada en el encarnizado combate, que herian las cuerdas de su lira para cantar las proezas de gloria, los recuerdos de amor, y la hidalguía de sus sentimientos nobles siempre y apasionados.

El reino de Aragon, y los condados de Barcelona y de Provenza, fueron el pais clásico de los trovadores, antes que Castilla produjese los suyos.

Segun el erudito Saavedra en su *Corona gótica*, los trovadores y romanceros se conocian ya en España en el siglo V, pues al entrar en Tolosa Turismundo quinto rey de los godos españoles, con el cadáver de su padre Teodoredo *el grande*, que fué muerto en la sangrienta batalla de los campos Catalounicos en 451, dada contra el feroz Atila, los mancebos y doncellas entonaron canciones plañideras en las que referian las proezas del difunto monarca. Usanza de la nacion goda, así en las bodas y convites como en los funerales, de donde tomaron principio en España las trovas y romances históricos segun dicha crónica, apesar de

señalar los estrangeros como primer trovador al conde de Poitiers y duque de Aquitania Guillermo IX.

La época feliz de la poesía y la música popular, puede fijarse en España desde el siglo XII hasta el XV, por el entusiasmo y decision con que las protegian los condes de Barcelona y los reyes de Aragon.

Muchos fueron los génios que se dedicaron á la poesía y la música en esta época de amor y de entusiasmo pátrio; entre los cuales descuellan: Ramon Berenguer V conde de Provenza: los reyes de Aragon Pedro II, Jaime I, Pedro III, Alfonso II, y el infante D. Federico despues rey de Sicilia, que rivalizaron con los trovadores catalanes, cuya emulacion produjo una multitud de noble cuna, como son Hugo de Mataplana, Guillen de Mur, Geraldo de Cabrera, Guillermo de Berga, Poncio Hugo III, Conde de Empurias, Manuel de Escas, Cerverí de Gerona, Mola, Arnau, Montaner, Pablo de Belvuire, Vidal, Castellvi, Juan de Martorell, Guillermo de Cabestany, Berenguer de Palazol, Pons de Ortafá, y otros muchos, á los cuales para gloria de España se deben agregar; Berguedan, Lull, Vinyoles, Perez, Ferrando, Verdancha, Fonollar, Mossen Febrer, Avinyo, Gueran, Ramis, Valmanya, Tornella y Roix.

Los italianos, visto el estado de esplendor en que se hallaba la poesía y habla provenzal en España, empezaron á enriquecer su nativo idioma apropiándose frases, voces y modismos de aquellas; y aprendiendo al mismo tiempo el arte de trovar, no tardaron en pulsar su bien templadas liras, Thibaut en Francia; y en Italia, Dante, Doria, Malaspina y Petrarca, quien en 1327, segun Bastero en su Cruzca provenzal, comenzó á componer valiéndose y aun apropiándose parte de las trovas de Mossen Jordi, sabio cortetesano de D. Jaime el Conquistador.

Los príncipes y grandes señores antes ambiciosos de

conquistas, despues solo deseaban promover la gloria de sus estados, honrando y favoreciendo de mil modos á los amantes de la música y poesía, y oyendo ya con mas placer el canto armonioso de la trovas, que el estruendo de las armas. Hasta las mugeres establecieron sus juegos florales premiando á los trovadores, y ecsaminando sus obras mas sobresalientes en una reunion de damas, á la que llamaron *Córte de amor*. Estos juegos florales, fueron creados por la celebre poetisa *Clemencia Isaura* hija de los condes de Tolosa en 1323, fundando además un consistorio de *Gaya ciencia* bajo la direccion del erudito catalan Ramon Vidal de Basalú. A su imitacion, D. Juan I de Aragon creó en Barcelona, donde tenía su córte, un liceo bajo la direccion de D. Luis de Aversó, y D. Jaime Martí, que llegó á ser con el tiempo el método con que se cultivó en este establecimiento la poesía vulgar, el gérmen de la actual europea.

Despues, el marques de Villena, sostuvo con el mayor esplendor el liceo de Barcelona, celebrando varios concursos á los cuales asistía el rey; y la composicion que los jueces del certamen declaraban por mejor, era la única que se podia cantar y recitar en público, siendo premiado su autor con una *violeta de oro*

La música con que se cantaban las poesías catalanas era de una melodía tan grata, y de un aire tan alagueño, que hacian el encanto de las naciones europeas menos cultas que los catalanes y provenzales en el siglo XI, y de los mismos árabes españoles maestros de los catalanes tanto en la poesía como en la música. Un historiador árabe asegura, que en Granada se oia con admiracion la música y poesía catalana, no solo cantada por los profesores de la Gaya-ciencia, ni por los juglares y ministriles de oficio, sino por toscos marineros. (1)

(1) Historia árabe, estractada por Casiri.

En cuanto á la estimacion que daban á la música y poesía llamada provenzal las demás naciones, podemos decir, que toda Europa se hizo discípula de sus acentos tantos músicos como poéticos, advirtiendo aunque de paso; que los catalanes franceses ó provenzales, hicieron sus progresos en la Gaya-ciencia, mientras fueron dominados por los condes de Barcelona y los de su estirpe: mas estinguida esta, comenzó á decaer tanto la música como la poesía en todas las provincias meridionales de Francia.

Aunque la poesía y música profana se cultivaban con tanto entusiasmo en Cataluña y Provenza en la época de los Berengueres, no por eso se dejaba abandonada la eclesiástica; porque á mas de protejerla los Aytones, Lupitos, Bonfills, Guarnerios y otros sábios prelados; D. Ramon Berenguer IV, dotó las iglesias de Tortósa y Lérida, para que en ellas se cantasen los oficios divinos con el debido decoro, despues que de las dichas ciudades fueron por él arrojados los sarracenos.

Este príncipe, se casó en la ciudad de Lérida con doña Petronila reina de Aragon, celebrándose los desposorios en la iglesia catedral con la pompa y magestad digna de tales consortes. El autor de un manuscrito que refiere lo sontuoso de estas bodas, (1) dice: que en la catedral se cantó el *Tedeum Laudeamus* por un sin número de cantores; que el príncipe y la reina fueron al templo acompañados de la mayor parte de prelados y nobleza de Cataluña y Aragon, precedidos de un gran coro de juglares y juglaresas, cantores y cantoras, como tambien de muchas danzas, entre las cuales hace particular mencion de una compuesta de moros y cristianos que figuraban un reñido com-

(1) El manuscrito que se cita ecsistia en poder de D. Miguel de Manuel, bibliotecario que fué de S. Isidro el Real de Madrid, segun Teixidor de quien tomamos esta noticia

bate: danza que aun se conserva en nuestros dias en algunos pueblos de España.

El reinado del conde Berenguer IV, fué un manantial de conceptos poéticos y músicos para los trovadores tanto catalanes como provenzales, no solo por las conquistas que hizo este esclarecido príncipe, sino por haber arrojado á los árabes del suelo catalan y de gran parte de Aragon.

El autor del manuscrito citado dice; que por cuantas partes viajaba Berenguer IV, se le recibía con aclamaciones acompañadas de cánticos ó de alabanzas; que los pueblos cercanos á los caminos por donde transitaba, se quedaban desiertos en cuanto sabian que su amado príncipe habia de pisar sus términos: hasta los monges y solitarios, dejaban sus escondrijos para tener el honor de celebrar sus triunfos y victorias, cantandole alegres canciones tanto en idioma catalan como en latin.

Esta relacion del ya dicho manuscrito, nos induce á creer que los versos latinos compuestos por el P. Estevan, monge Cirterciense de Fuen-fria, y primer abad del monasterio de Sta. María de Poblet, fundado y dotado por el conde Ramon Berenguer IV, fueron cantados por los monges de dicho monasterio en alguna de las muchas ocaciones que fué á visitarlos.

Considerando al dicho abad del monasterio de Poblet muy inteligente en la música eclesiástica usada en todos los monasterios cirtercienses en el siglo XI: estando casi seguros de que los versos latinos ya citados fueron puestos en música por el dicho abad; y conteniendo estos versos, segun afirma el P. Sajol, una série de profecías concernientes á la sucesion real tanto de Castilla y Leon, como Aragon y Cataluña, nos ha parecido oportuno el insertarlos en nuestra historia, estractandolos de la historia de Poblet, escrita por el monge Fenestres y con la esposicion del mismo Sajol.

REGNUM OMNIUM PRÆMIUM.

Quæ vox, quæ poterit lingua retexere
Mira gestorum, gesta que fortia
Quæ pricis Principes contra barberiem
Per Cristi gloria gesserunt fortiter?
Hi sunt qui furias, at que ferocia
Calcarunt hominem Dei auxilio,
Pugnantes acriter pio cruore;
Rubrinam fluido sanguinem laureis
Ditantur bene fulgidis.
Hi metruendi extiterunt Mauris
Toto in orbe Christo tiranis:
Ast et francigenas domant viriliter
Plebs Mahometi cogitur fugere
Hoc Victorum genere optimo.
Hoste repulso, hispaniam expiant
Hi illustrisimi, Deo con se erant
Laude dignisime omni ex parte.
Prodeunt ex alto Gothorum sanguine
Quibus Deus contulit coronata præmiæ.

REGES CASTELLÆ ET LEGIONIBUS

Regnat post frater sextus in ordinere (1)
Cuncta composita, filiam procreat,
Que quam vis focmina, regnare cupit (2)
Sed intrat filius qui bene imperat,
Ac quirit multa, Mauros expugnat
In suo obitu regnare dividit. (3)

(1) Alfonso VI hermano de Sancho II.
(2) La reina D.ª Urraca que casó con Ramon conde de Borgoña.
(3) Alonso VII que además de haber sido gran rey, quitó á los moros muchas tierras.

Sed venient tercius: Castrum ingreditur
Desideratus solum obtinuit. (1)
Secundus frater Leonem diriget (2)
Bonus octavus Castellam tenet (3)
Sed nonus ejus Leonem rapiet (4)
Decimus autem in Castro erit.
In opinate tamen, heu! morte corruet (5)
Tercius autem divisa congreget;
Divisa porró minime sufert. (6)
Ex duobus quartus pacificus erit
In anno quando ipse quiecet (7)
Modestus quartus quoque dimidiet (8)
Bellator fortis erit undecimus,
Per quadraginta fortia gesit. (9)
Sed samen ejus cruore plenus,
Crudum degluciet cibum os ejus (10)
Sed ejus frater vomitum reddet,
Mala quæ crudas ipse deripiet (11)

(1) Sancho III llamado el *Deseado*.

(2) Fernando II rey de Leon.

(3) Alonso VIII rey de Castilla.

(4) Alonso IX rey de Castilla, que despues de la muerte de su padre fué rey de Leon.

(5) El autor en estos versos, hace mencion de Enrique I, aunque espresa undécimo, porque aquel rey murió do un golpe que recibió al parecer jugando á la pelota.

(6) En estos dos versos hace mencion de San Fernando, cuyo rey unió los reinos de Castilla y Leon.

(7) El autor escluye al rey Alonso X y pasa á referir en los dos versos que siguen, la opinion del rey D. Sancho á que reinasen los dos hijos de su hermano mayor el infante de la Cerda; como tambien las revoluciones que hubo en el reinado de D. Sancho, las cuales no le permitieron tranquilidad mas que en el sepulcro, segun Sajol.

(8) Fernando IV que murió repentinamente á la edad de 25 años.

(9) Alonso XI el *Batallador* por las muchas batallas que dió en solo 40 años que vivió.

(10) Pedro el Cruel.

(11) D. Enrique de Trastamára el que mató al rey, su hermano natural.

Bonus subsequitur pressus vulneribus,
Qui cadet juvenis anno undecimo (1)
Regnat post languens, et eris tercius (2)
Venid secundus, et sen ex dormiet (3)
Constructor Regni quartus advenit,
Et mundo claram linguet puellam;
Nec tamen nuptam ipse videbit. (4)

REGES ARAGONUM ET PRINCIPES CATALOUNIÆ.

De comite Pricips; post sui nonos
Post tricentos quintum trigessimum,
Et post duodenos de Aragonia,
Post centum quatuor in unum veniet,
Pace compositis cruce cum Axis
Expulsis Mauris gloria vivet;
Sed sexagenarius in pace quicet. (5)
Reliquet mundo nam fostigavit
Qui cuncta lustrat oppida captet,
Actate juvenis, animo canus. (6)
(Post parta multa) mano crudeli:
In faustus satis, omnes pavescent (7)
Frater Joanes, Vexillarius Petri,

(1) D. Juao I, el cual despues de muchas guerras desgracias contra los portugueses, murió á la edad de 30 años.

(2) D. Enrique III llamado el *Doliente*.

(3) D. Juan II el cual aunque murió de 50 años, contaba 40 de reinado.

(4) Enrique IV y la infanta D.ª Juana llamada la Beltraneja, la que tomó el hábito de monja de Sta. Clara en Coimbra.

(5) Todo esto hace alusion al conde D. Ramon Berenguer IV, que casó con D.ª Petronila reina de Aragon, con cuyo enlace se unieron las barras catalanas con la cruz de dicho reino.

(6) Alfonso hijo de Berenguer IV, el que dejó el nombre de Ramon por el de Namfos ó Alfonso cuando comenzó su reinado: murió de 14 años.

(7) El autor en estos dos versos cuenta la desgraciada muerte de Pedro I rey de Aragon, que foé muerto á traicion, estando peleando contra el conde Simon de Montfort, y en favor de los Albigenses.

Transiet mare, et benè segesit,
Flores fusciculum areu possedit,
Et moras teneras gladio corruet,
Calcavit Sarram Agarum comprehendet. (1)
Franciæ flagellum ei succedit:
Aquilas rapiet simul cum Dracone. (2)
Castus, et largus secundus venit,
Cingulum pangeris præcinqit se. (3)
Alter secundus, et fratris succesit,
Gubernat provide, pullus dimitet (4)
Secundus natus quartus advenit,
Justus, et pius, sed requiescet. (5)
Parillus fortis, Thaddeus robore,
In genio pugnat corpore parons. (6).
Venator primus, aspectu decorus
Subito corruet, cuadragenarius. (7)
Et seindens palium fratri succesit,
Pullum coronat, sed morte præventus,
Et senex orbatus, solus quiescit,
Arbor avulsa, truncus truncatur (8)
Surgit nobilior, et dominatur,

(1) Estos cinco versos resumen las hazañas de Jaime I de Aragon, llamado Alferez mayor de la iglesia; conquistador de varias islas del mediterraneo y del reino de Valencia.

(2) Pedro III llamado azote de Francia.

(3) Alonso III de Aragon, cuyo rey entró en la órden tercera de S. Francisco.

(4) Jaime II hermano de Alonso III.

(5) Habiendo muerto el primogenito do Jaime II sucedió á su padre en el reino, el hijo segundo llamado Alonso IV que fué piadoso y justo.

(6) El autor habla de Pedro IV, que era de pequeña estatura y de complecsion delicada, pero de ingenio sobresaliente y un valor incomparable.

(7) D. Juan I, que fué hombre de hermoso aspecto, gran cazador, y murió á los 40 años de una caida del caballo.

(8) El rey D. Martin, hermano de D. Juan I, el cual vió á un hijo suyo rey de Sicilia, y muriendo antes que su padre, le acarreó á este la muerte tan gran disgusto; acabando con su muerte la linea de los Berengueres de Aragon, por linea de varon.

Floccidum dormiet, et pullos dimitet. (1)
Exit magnanimus, Aquilas jungit,
Transiens venit de gente in gentem,
Et de suo regno ad populum alterum,
Ampliat regna, sed qui escit (2)
Post duodenos exurget frater,
Rumores minat, sed omnia superat. (3)

No sería esta sola la cancion latina que se compusiera y cantára en loor de un príncipe que tantas hazañas hizo, que fué el tronco de tantos héroes como sucesores, y que favoreció con mano prodiga y proteccion estremada, tanto á los poetas como á los músicos de su tiempo.

Bernardo Aclot, refiere un hecho altamente caballeresco que dió motivo á grandes fiestas, y que el maestro Diago asegura haber sido quien lo ejecutó, el conde D. Ramon de Berenguer IV.

Aunque hemos leido en un autor moderno (4) que el héroe de este suceso fué Ramon Berenguer III, como nuestro objeto principal no es la discusion en esta clase de cuestiones, narraremos el dicho suceso sucintamente, por haber sido celebrado de los trovadores y juglares con un sin número de canciones, y segun lo refiere Diago en su Historia de los condes de Barcelona. (5)

Una señora emperatriz, hija del rey de Bohemia, fué

(1) D. Fernando de Castilla, llamado el *Infante de Antequera*.

(2) D. Alonso V, llamado el *magnánimo*, al cual la reina de Nápoles adoptó por hijo.

(3) D. Juan II, hermano de Alonso, que reinó despues de haber habido en Aragon doce reyes condes de Barcelona; el cual tuvo muchos disgustos, pero fué superior á todos los que se los causaron.

(4) Bellezas de Cataluña por Balaguer. Leccion XVI, pág. 193 Tom. 1.°

(5) Diago. Historia de los antiguos condes de Cataluña. Lib. 2.° pág. 261 edicion de 1603.

acusada de adúlterio por unos caballeros, y por tanto, sentenciada á ser quemada viva si en público duelo algun caballero no hiciese desdecir ó matar á sus acusadores. Informado el conde Berenguer de esto, partió para la córte de dicho emperador, acompañado de un solo caballero y diez escuderos. Llegado al palenque, retó y desafió á los dos acusadores uno despues de otro: mató al primero que se presentó, del primer bote de lanza; el segundo se desdijo, y el conde, sin darse á conocer, volvió á su córte de Barcelona en la que fué recibido con aclamaciones, músicas y fiestas.—Habiendo sabido la emperatriz que su defensor habia sido el conde de Barcelona, fué en persona á darle las gracias, y hacerle grandes regalos.—El conde la recibió con un grande y magnífico aparato, y le dió un banquete en público, acompañado de músicas, bailes, y otras diversiones, en las cuales los músicos y poetas lucieron sus talentos.

Lo verídico de este hecho, es confirmado por el diploma de imbestidura de conde de Provenza, dado por el emperador Federico Barba-roja á el sobredicho conde Ramon Berenguer IV; pues en él se lee, que le concede la soberanía de dicho condado, no tanto por los grandes servicios hechos á su imperio, cuanto por haber librado á su sobrina la reina de las Españas de un suplicio afrentoso. Unido á esto, el saberse que el conde de Provenza Ramon Berenguer, sobrino del conde de Barcelona y príncipe de Aragon del mismo nombre, casó con una sobrina del emperador Barba-roja, llamada Richilda, en cuyos bodas, se celebraron fiestas tan magníficas como las ejecutadas cuando la sobredicha princesa defendida por el conde Berenguer IV fué á mostrarle su agradecimiento; hizo creer con algun fundamento al P. M. Diago, que la emperatriz libertada por el conde en

público duelo, fué la mujer de Alonso VII de España llamado emperador. (1)

El autor de un manuscrito que refiere el viage del conde Ramon Berenguer IV de Cataluña y I de Aragon, y de su sobrino el conde Provenza, á Turin, para cumplimentar al emperador Barba-roja que se hallaba en dicha ciudad, dice; que entre un gran número de trovadores y juglares que llevaban en su comitiva, iba de director de todos ellos Guillermo de Mascardi, gran cantor y músico tan sobresaliente, que el emperador le ofreció una crecida pension para que fuese con él á Suabia, dirigiendo los juglares que el conde le habia presentado para su recreo. En el mismo siglo XII en Italia, nos citan los escritores italianos un célebre músico llamado Guillermo Mascardio, lo cual nos hace creer que Au Gullen Mascardi, despues de haber muerto en Italia el conde y príncipe de Aragon Berenguer IV, y en Siria el césar Federico I de Suabia; Mascardi se estableció en Italia despues de muerto el emperador, y en dicho pais planteó los primeros vástagos de la moderna música.

Prodosimo de Baldemandis, citado por el abate Estéban de Arteaga en sus *Revoluciones del teatro italiano*, dice: que Mascardio fué escritor célebre de música práctica; que en sus obras leyeron los italianos varias opiniones nuevas con respecto al valor de las notas musicales, y el uso de hacer imperfectas las notas brebes. Por último, Baldemandis escritor del siglo XIV, lo estima como el inventor de lo que los músicos llaman *tiempo* ó *compás* menor, tanto binario como ternario.

Siendo el Mascardio de los italianos, el Mascardi del autor de nuestro manuscrito, no tan solamente queda demostrado que en Cataluña se enseñaba la música por

(1) Historia de los antiguos condes de Barcelona

principios, y que los juglares de dicho Principado y de la Provenza, eran en el siglo XII unos verdaderos profesores, sino tambien que la Italia es deudora á la España en este particular, de alguna no pequeña ilustracion.

Algunos escritores modernos, bajo el nombre de trovadores ó profesores de la *Gaya ciencia*, no comprenden sino unos versificadores destituidos de todo principio filosófico; y unos músicos no solamente ignorantes en lo referido, sino hasta en las reglas de la ciencia armónica. Este es un error imperdonable, puesto que Bastero en su *Cruzca provenzal* coloca entre los profesores del *Gay-saber*, á estos tres filósofos naturales de Cataluña: Arnaldo de Villanova, Juan de Rupcisa, y Raymundo de Lullio; hombres tan sábios, que el abate Sala (1) hablando de los filosofos que floreeieron en el siglo XIII, asegura de los tres dichos, que: *«si se perdian todas las ciencias, artes y facultades, se restaurarian con la lectura de los escritos de los sobre dichos tres filósofos.»*

Para probar lo dicho, citaremos algunos párrafos extractados del sistema de música de Raimundo Lullio, conforme á la esplicacion que de él han hecho los editores de las obras de este filósofo en Maguncia.

Lullio, despues de decir que la ínclita ciencia de la música, no solo es deleitable al oido, apropósito para elevar el alma á Dios, apta para disponerla á la contemplacion de las causas naturales, y añadir á todo esto, que en sus verdaderos principios se halla la razon de muchas cosas tanto físicas como metafísicas; pasa á definirla en estos términos.—*«Música est ars inventa ad ordinandas multas voces concordantes, in uno cantu, sicut multa principia ad unum finem.»* (2)

(1) Proclamacion católica, párrafo 13.
(2) In Atri: gener. ulti. par. 10. de apel: cap. 14

Para la esplicacion del verdadero principio de la música, propone el sonido de una cuerda músical, á la cual añade otra segunda en todo igual á la primera, y despues de tener en estas dos cuerdas el *unisonus* en toda su perfeccion, le espresa con el *céro*.

Despues de dar á entender que el cuerpo sonóro hace oir la docena y diezisetena del sonido grave, y que el oido los percibe con alguna confusion, convida á la vista y al tacto para la division de la cuerda, primero por la proporcion dupla espresada 1, 2, 4, 8, y despues por la triple 1, 3, 9, 27, 81, etc. Esplicada ésta, y el sistema diatónico que los antiguos filósofos dedujeron de la sobre dicha progresion; advierte sus defectos, y despues de haber asegurado que consiste en la esclusion del Ditono ó tercera mayor espresada por 8 á 10, y producida por la misma naturaleza, cosa que conocieron los primeros inventores de la música, y los filósofos griegos no, como se infiere de estas palabras de Lullio:—« *Utrum in hac sciencia per antiguos error inciderit, aut utrum illi, qui illam invenerunt veram doctrinam abucrunt vel utrum secundum naturalem sensum ordinaverint;*» pasa á la esplicacion de la consonancia perfecta compuesta de *unisonus*, quinta, tercera y octava, y diversas combinaciones en la entablatura de las cuatro voces musicales, bajo, tenor, contralto y tiple, espresándola por estos números: 0, 5, 5, 8: 0, 5, 8, 3: 0, 8, 3, 5: y la compara á la revolucion concorde de los cuatro elementos.

Observado por Lullio, que en la generacion armónica tanto considerada segun la proporcion triple, como duple y quintuple, se hallan algunas pequeñas diferencias llamadas *comas*, le obliga á presentar una progresion de quintas, con la diferencia de una cóma entre ellas: y el deseo de no escluir ninguna de ellas en los instrumentos estables ó de teclas; le indujo á la formacion de un paticular

teclado, y al cálculo de los intérvalos que debe contener, en esta forma.

TECLADO PERFECTO,

en el cual por siete grados, se manifiesta el ascenso, descenso y circunflexion.

B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	B.	C.	D.	F.	G.	H.	
19.	24.	29.	3.	8	13.	18.	23.	28.	2.	7.	12.	17.	
	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	B.	C.	D.	E.	F.	G.
	21.	26.	0.	5.	10.	15.	20.	25.	30.	4.	9.	14.	19.
H.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	B.	C.	D.	E.	F.	
18.	23.	28.	2.	7.	12.	17.	22.	27.	1.	6.	11.	16.	
	H.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	B.	C.	D.	E.	F.
	20.	25.	30.	4.	9.	14.	19.	24.	29.	3.	8.	13.	18.
		H.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	B.	C.	D.	E.	F.
		22.	27.	1.	6.	11.	16.	21.	26.	31.	5.	10.	15.	20.
	G.	H.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	B.	C.	D.	E.
	19.	24.	29.	3.	8.	13.	18.	23.	28.	2.	7.	12.	17.
		G.	H.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	B.	C.	D.	E.
		21.	26.	0.	5.	10.	15.	20.	25.	30.	4.	9.	14.	19.

Para el sistema de solfeo, viendo Lullio que el de Guido Aretino por componerse de tetracordos y exacordos, espresados por las seis sílabas Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, obligaba á el uso de las mutanzas, cosa bastante difícil de comprender; se propuso formarle solamente compuesto de tetracordos, el cual facilitase el solfeo por todos los signos, sin necesidad de mutanzas, y para conseguirlo no admitió mas que los cuatro monosílabos, Ut, Re, Mi, Fa, del modo siguiente:

ESCALA DIATÓNICA UNIVERSAL,

que contiene otras siete particulares.

C.	B. Ut.	C. Re.	D. Mi.	E. Fa.	1.	PERFECTAS.
G.	F. Ut.	G. Re.	H. Mi.	B. Fa.		
D.	C. Re.	D. Mi.	E. Fa.	F. Ut.	2.	
A.	G. Re.	H. Mi.	B. Fa.	C. Ut.		
E.	D. Mi.	E. Fa.	F. Do.	G. Re.	3.	
♮	H. Mi.	B. Fa.	C. Do.	D. Re.		
F.	E. Fa.	F. Ut.	G. Re.	H. Mi.	4.	IMPERFECTAS.
C.	B. Ut.	C. Re.	D. Mi.	E. Fa.		
G.	F. Ut.	G. Re.	H. Mi.	B. Fa.	5.	
D.	C. Re.	D. Mi.	E. Fa.	F. Ut.		
A.	G. Re.	H. Mi.	B. Fa.	C. Do.	6.	
E.	D. Mi.	E. Fa.	F. Do.	G. Re		
♮	H. Mi.	B Fa.	C. Do.	D. Re.	7.	
F.	E. Fa.	F. Do.	G. Re.	H. Mi.		

Para la perfecta inteligencia de este solfeo, es menester advertir en primer lugar; que su *Gamma* compuesto de tetracordos desunidos, comienza por la cuerda indidicada por el signo *B*, á cuyo término corresponde el monosílabo *Ut*, *ó Do*, primero del primer tetracordo, y por consiguiente el último que es *Fa*, corresponderá á *E bemol*: en segundo, que el monosílabo *Ut*, y sus siguientes Re, Mi, Fa, se repiten á la quinta alta de los signos que componen el primer tetracordo para significar, que el segundo es enteramente semejante al primero.

Las letras marginales C G D A E B F significan una progresion de sonidos á la quinta alta los unos de los otros, en la que el monosílabo *Re*, se debe leer en la primera letra; y el *Ut*, en el signo que indica el intervalo de tono bajando, es decir: si deseamos formar los tetracordos Ut, Re, Mi, Fa, por los signos C y F, la serie de signos indicativos de la progresion de quintas, deberá principiar por la letra D en esta forma: D A E ♭ F G y siguiendo este mismo órden los tetracordos Ut, Re, Mi, Fa, y los derivados de estos se trasportan á todos los términos conocidos de los modernos, ya indicados por bemoles, ó ya por sostenidos.

Raymundo Lullio nació en Palma de Mallorca en 1235, y despues de largos y repetidos viages por Europa y Oriente, murió en 1314.

En la corte de Jaime I, rey de Aragon, fué pendenciero y disipado; mas despues se entregó á los estudios profundos, y estos le condujeron al descubrimiento de su método filosófico, para buscar la verdad en todas las cosas.

Este método que Lullio tituló *Arte general*, fué esplicado por él mismo en Mallorca, en un colegio que fun-

dó para este objeto el rey do Aragon Jaime II, y despues pasó á esplicarlo en otras ciudades.

En los tres capítulos de su *Arbor scientiæ* que forman la cuarta parte del *Ars generalis sive magna*, Lullio trata de la música segun hemos esplicado antes (1).

Si los músicos catalanes ó profesores de la Gayaciencia ó Gay-saber, tenian en el siglo XIII filósofos que les proporcionaban sistemas de música; no deberá estrañarse se les crea restauradores de este arte, como lo fueron de la poesía, y como se infiere de los versos de uno de sus poetas en defensa de los trovadores catalanes:

Trovadors presents
Que sabe ben far vers é cants
Tenzonts, (2) *Serventes*, (3) *é descorts.* (4)

En Cataluña se cultivaba la música y poesía con tanto esmero, porque sus príncipes colmaban de honores y distinciones á los que la profesaban, y los satisfacian con mano tan pródiga, que el rey D. Pedro I de Aragon, para evitar unos gastos tan crecidos como los que se hacian

(1) La primera edicion del *Arbor scientiæ*, fué impresa en Barcelona en 1482 en folio. Otras ediciones se hicieron en Venecia 1514, y en Lyon 1515 y 1635. Dos traducciones españolas han sido hechas por Mr. de Guevara en Madrid 1584, en octavo; y por Alfonso de Zepeda en Bruselas 1663, en folio; otra traduccion en francés por Perroquet, y por último todas las partes del *Ars magna* fueron reunidas en una coleccion completa de las obras de Lullio con el título: *Lulli opera omnia*, en Maguncia 1721, en 10 volúmenes en folio.

(2) Disputas.

(3) Serventesias.

(4) Canciones y arias de varias clases.

Estos versos pueden traducirse del modo siguiente: «Poetas y músicos tan ingeniosos, que no solo sabian hacer versos de todas clases, sino tambien esplicar las melodias con variedad de aires.»

en la manutencion de dichos profesores, ordenó; que tan solamente se mantuviesen cinco músicos en su real casa: uno de singular inteligencia, al cual llamaban Minis-Prebe (que es lo mismo que maestro de capilla); dos trovadores que supiesen cantar sus poesias y acompañárselas con algun instrumento músico; un clarinero, y un tamborilero.

Este reglamento no escluia el oir el rey siempre que gustase á otros músicos tanto del pais como estrangeros.

El tiempo regular en que debian ejercer su oficio tanto los pensionados como los transeuntes, era durante la comida, segun se deduce de un M. S. que se halla en la Real Biblioteca (E. 21) titulado: *Ordenanzas hechas por el rey D. Pedro de Aragon, para el régimen de los oficiales de su casa, corte y capilla.*

Tambien se infiere del mismo reglamento, que el rey además de los cinco músicos referidos, mantenia á su sueldo otros, los cuales tenian la obligacion de tocar instrumentos en las fiestas, y cuando el rey salia en público. Estos músicos debian tocar instrumentos de varias clases, porque al final del dicho reglamento, se lee que: en tiempo de guerra, tanto trovadores como juglares deberán tañir instrumentos belicosos, y en todo tiempo cuidará el Minis-Prebe de que estén bien ejercitados en su oficio: y para que en esto no quepa escusa, concluye mandando obedezcan al Minis-Prebe, de la misma manera que al Mayordomo mayor.

Mientras los provenzales estuvieron dominados por la casa de los Berengueres, la música y poesía de catalanes españoles y franceses, fué la misma; pero luego que se separaron los provenzales y demas provincias de la Francia, de los catalanes; los profesores de la Gaya-ciencia de unos y otros dominios, dejaron absolutamente de

comunicarse, haciéndose de tal manera enemigos con respecto á la Gaya-ciencia, que casi nunca se encontraban juntos franceses y españoles, por mas que unos y otros en compañia de Ministriles y juglares (1) no cesasen de vagar por toda Europa.

De esta recíproca emulacion, resultó el que los juglares franceses frecuentasen mas que los catalanes, los reinos de Castilla y la Italia; y estos mas que aquellos, la Alemania y demás provincias del Norte, y los reinos de Irlanda, Inglaterra y Escocia:

Los reyes de Aragon y condes de Tolosa, cuando no todos profesaran la Gaya-ciencia, por lo menos eran muy conocedores de ella, y alimentaban la emulacion de los profesores de unos y otros dominios, dando con mano pródiga gruesas sumas y costosos regalos, cada uno á los vasallos del otro: aunque en esto, siempre sobrepujaron los reyes de Aragon á los condes de Tolosa y de Provenza.

De esta emulacion se originó, el reservarse los unos de los otros, tanto en los asuntos músicos como poéticos, y aun aquellos desafíos tan frecuentes entre los profesores de la Gaya-ciencia tolosanos y catalanes, mayormente cuando se hallaban en un mismo pueblo tanto de su respectivo pais como estraño.

Los franceses nos han conservado traducidos á su idioma unos versos del célebre ministril provenzal Colin Muset, donde prueba que los principales motivos de sus disputas no eran tanto sobre asuntos poéticos, como músicos. Dice así:

Il chante avec flutte ou trompette,
Guitarre, Harpe, Flaseolet,

(1) A dichas compañías se les llamaba *Coplas*.

Gran corne, petit cornet,
Tambourin, Violon, Clochette,
Il fait la Basse et le fausset,
Il inventá Vielle et Masette
Pour la Manivelle, ou l' Archet,
Nul ne egale Colin Muset.

De un ministril catalan se ha encontrado tambien el siguiente fragmento de poesía que confirma lo mismo:

Ni frances ni provenzal,
Pot contra Rotg competir,
En cantar, ni en be dir,
Per mes que dell parlen mal.

Puede ser muy bien que tanto uno como otro ministril, fuesen contemporáneos, porque el referido Rotg en algunas estrofas que siguen, hace relacion de casi los mismos instrumentos músicos que el francés Colin; con la sola diferencia, que este no habla sino de su mérito personal en tocarlos, y Rotg da á entender que no solo sabia él tocar los dichos instrumentos, sino el arte de acoplarlos, esto es; el hacerlos oir todos juntos en armonía simultánea; porque despues de referir los mismos instrumentos con el mismo estilo gasetesco de Colin, añade lo siguiente:

Ells toquent tots en copla,
Per ma sola direcció.

Los trovadores tolosanos, pudieron llevar alguna ventaja á los catalanes en cuanto á la poesía, pero en cuanto á la música podemos asegurar, que eran muy inferiores á estos, porque mientras los franceses aun en el siglo XIII se

contentaban con cantar sus romances en honor de Cárlo-Magno y sus paladines, como tambien sus canciones amorosas y aun desvergonzadas, sobre las melodías de algunos himnos de la iglesia, profanándolas hasta mas no poder, como se confirma con no pocas canciones compuestas por algunos trovadores, las cuales ó en su principio ó en su fin advierten la melodía del himno sagrado con que se cantaban; los trovadores españoles, inventaban melodías de un aire alegre y armonioso, diferentes en un todo de las litúrgicas, y sobre sus modulaciones compás y aire, cantaban sus poesias; las que, aunque muchas de ellas amorosas, no eran ni con mucho tan lascivas como las de los franceses, segun lo confirman las de Mosen Jordí del rey, célebre músico de Jaime I de Aragon.

Los juglares franceses, lograron por sus canciones poco decorosas, que la república de Bolonia espidiese un decreto prohibiendo que se parasen dichos juglares á cantar en las plazas públicas. (1) La voz *charlatanería* es derivada de la palabra francesa *charles*. Como los trovadores franceses no cantaban en aquellos tiempos á mas de sus canciones lascivas, otras que las hazañas de Cárlo magno, los italianos les llamaron los *Ciarles*, y la palabra *ciarlatani* y entre nosotros *charlatanes*, ha sido aplicada en lo sucesivo á los que se emplean en estas ú otras cosas semejantes.

Despues de la muerte del marques de Villena, su discípulo el marques de Santillana, logró que los castellanos cantasen con un compás mas uniforme, creciendo de este modo el entusiasmo por la profesion del Gay-saber: siendo el reinado de D. Juan II para Castilla el apoyo de lo poesía y música de los siglos medios. Trovador el soberano,

(1) Historia del Ghirandicci en el año de 1288.

gustó de rodearse de todos aquellos súbditos que mas armoniosamente pulsaban la lira, convirtiendo de este modo su regio alcázar en un encantado edén donde continuamente se escuchaban cánticos, que aun hoy dia, nos place recordar.

Por esta razon, Jorge Manrique, lamentando la suerte de su tio el maestre de Santiago y recordando el esplendor y la grandeza de la córte en que D. Rodrigo pasó su juventud, se espresaba en estos sentidos y conocidos versos.

¿Qué se hizo el rey don Joan?
Los infantes de Aragon
¿Qué se hicierón?
¿Qué fué de tanto galan?
¿Qué fué de tanta invencion
Como trugeron?
Las justas y los torneos,
Paramentos, bordaduras,
Y cimeras,
¿Qué fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino verduras
De las eras?
¿Qué se hicieron las damas.
Sus tocados, sus vestidos,
Sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
De los fuegos encendidos
De amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
Las músicas acordadas
Que tañian?
¿Qué se hizo aquel danzar,
Aquellas ropas chapadas
Que traian?

Mientras la corona de Aragon se enriquecia con las creaciones poéticas de mossen Marc, Luis de Vilasara, los Berengueres de Masdonelles, y los Rocabertis; el suelo castellano celebraba con orgullo los nombres de los ilustres trovadores Fernan Perez de Guzman, Juan Ruiz, Pedro Lopez de Ayala, Juan Rodriguez del Padron y Macías, escudero del marques de Villena.

Los reinados de Enrique IV é Isabel I, no fueron menos fecundos en trovadores; floreciendo en ellos, Garci-Sanchez de Badajoz, Gomez Manrique, D. Jorge su sobrino, el Príncipe de Viana, Alvarez Villasindo, Ferran, Sanchez Calavera, Mingo Revulgo, Ruiz Paez de Rivera, Juan de la Encina, Jaime Roig, Ausias Marc, llamado Petrarca español; y otros hasta 137 conocidos, que cita el *Cancionero de Baena*, con otras muchas composiciones, entre las que descuellan las *veinte escelencias de la Vírgen* por D. Juan Tallante, y las trovas del vizconde de Altamira sobre las cinco letras del nombre de María.

CAPITULO V.

Guido de Arezo ó Aretino.—Refutacion de los inventos de Guido.—Guido estudió en Cataluña.—El sistema de Guido introdujo entre los italianos el gusto á la música tanto sagrada como profana.—Introduccion en Italia de la poesía y música provenzal.—Partidarios del sistema musical de Boecio.—Opinion de varios autores sobre los efectos de la música antigua sobre la moderna.—El sistema moderno es mucho mas perfecto que el antiguo.—Motivos por que la música moderna no produce los efectos de la antigua.

Parécenos oportuno manifestar nuestra pobre opinion acerca de los descubrimientos que tan célebre han hecho en el mundo musical á Guido de Arezo ó Aretino, monje del monasterio de la Pomposa en Italia, y que floreció en el siglo XI. Si pesada puede ser nuestra digresion, creémosla de mucho interés para el arte, y de no poca gloria para nuestra patria segun los datos que á la vista tenemos. Por estas razones será dispensada nuestra pesadez, si es que pesadez puede parecer á los amantes del arte, aunque trataremos de ser todo lo concisos posible, como hemos tratado de serlo en todo el curso de esta historia.

Tambien hablaremos en este capítulo, puesto que es capítulo de digresiones, sobre las causas que influyen en la música, para no producir ahora, los mismos efectos que la antigua, segun opinion de algunos escritores que sobre el particular han hablado.

Digitized by Google

Guido de Arezo ó Aretino juntó á su talento, una aplicacion mas que regular para los tiempos en que nació; no logrando de esta aplicacion y de su talento, sino ser calumniado de los ignorantes, perseguido de los ambiciosos, y obligado á salir de su monasterio para llevar una vida triste y errante por toda la Europa. Tal es por lo general la suerte del hombre que por su estudio y saber, sobresale entre los demas hombres. La calumnia de la ignorancia puede mas en su primer ímpetu, que los conocimientos del sabio. Nada hay mas terrible en la sociedad qne un tonto, dice nuestro célebre Larra, asi como nada hay mas temible que la envidia del ignorante.

Guido en sus viages, se instruyó en todo género de anotacion musical practicada en el canto eclesiástico, y escribió sobre música, proponiendo el sistema indicado por estos números: 8, 9, 10, 11, 12, 13, llamado *sistema igual*, (1) cuyo sistema fué la admiracion de su siglo apesar de ser tan imperfecto.

Observó tambien, que el método que se seguia por entónces en Italia para dar á entender los intérvalos de tono y semitono, y el lugar que ocupaban en el *Gamma*, era oscurísimo por no tener mas nombre que el de las letras A, B, C, D, E, F, G; y para facilitar á los principiantes la entonacion de ellas, comenzando por cualquiera de los elementos referidos, afirman que entresacó del Himno de San Juan Bautista, (2) los monosílabos Ut, Re, Mi,

(1) Zarlino. Instituc. Armonic. Part. 2.ª Cap. 16.

(2) *Ut* queant laxis.
Re sonare fibris.
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum.
*Sol*ve pollati.
*La*bii reatum.
Sancte Joannes. (Véase el n.º 9).

Fa, Sol, La, con cuyo ausilio fijó el semitono entre los monosílabos Mi, Fa, y sus variedades; dando á cada una de las siete letras gregorianas, uno, dos, y aun tres monosílabos de los indicativos de los intérvalos de tono y semitono, dispuestos en esta forma:

Gama	*ut.*	A. La. Mi. .	*Re.*
A.	*Re.*	B. Fa. . . .	*Mi.*
B.	*Mi.*	C. Sol. Fa . .	*ut.*
C. Fa	*Ut.*	D. La. Sol. .	*Re.*
D. Sol. . . .	*Re.*	E. La. . . .	*Mi.*
E. La	*Mi.*	F.	*Fa.*
F. Fa	*ut.*	G.	*Sol.*
G. Sol. Re. . .	*Ut.*	A.	*La.*

Estos diez y seis signos, los dividió en tres clases: á los siete primeros llamó *graves*; á los siete segundos, *agudos*; y á los dos últimos, *sobre agudos*.

Este número de signos, los unos con tres monosílabos, los otros con dos, y algunos con solo uno; le facilitaron el componer su sistema de cinco exacordos, dos por la letra ó signo G, otros tantos por la C, y uno solo por la letra F. Los que comenzaban por el signo G, los llamó *exacordos de becuadro*: los que tenian su principio en el signo C, de *Natura*; y el que empezaba en la letra F, de *bemol*.

Este sistema de Solfeo aunque defectuoso á causa de no poderse completar el diapason por ningun signo, sin cambiar los monosílabos de un exacordo con los del otro, á cuya combinacion de voces musicales llamó mutanzas; se llevó las atenciones de toda la Europa.

Para la anotacion de la música, como su sistema no llevaba mas fin que canto gregoriano, solamente admitió dos notas musicales de las practicadas por otras na-

ciones europeas muchos siglos antes; que fueron la *cuadrada* y la *redonda* ó *esquinada*, llamadas vulgarmente *breve* y *semibreve*; las cuales colocó, para que con toda claridad indicasen el ascenso y descenso de los intérvalos del *Gamma*, entre los espacios de cuatro líneas orizontales; y en ellas mismas, colocó al principio de una de ellas la letra C, para que indicase el sitio correspondiente al *ut*, primer monosílabo de los exacordos.

Un sistema que no solo facilitaba á los principiantes el solfeo, sino el valor que se debia dar á las sílabas que se cantaban, tanto largas como breves; debia precisamente ser admitido, mayormente entre los italianos, en unos tiempos que no conocian mas notas que las letras gregorianas. Pero al paso que la admiracion crecia, se aumentaron los émulos del autor de tal manera, que le obligaron á salir segunda vez de los confines de Italia: mas el Papa Juan XIX, informado de su talento músico, le colmó de honores, mandó que se enseñase el canto litúrgico segun su sistema, y desde Roma se propagó por toda la Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, y España, casi con general aplauso.

No contenta la Europa con haber honrado á Guido en su siglo como al hombre de un talento sublime, en cambio de lo mucho que sufrió de parte de la ignorancia y de la envidia; (1) los siglos posteriores no solo han seguido prodigándole los mismos honores, sino que le han atribuido todos los inventos musicales de quien se ha ignorado su verdadero autor, haciendo en esto lo mismo que los egipcios con su Zeuris y su Mercurio.

Seria nunca concluir, si á referirse fueran todos los inventos que se le atribuyen; por lo que, nos ceñiremos solamente á los mas principales, manifestando la poca

(1) Arteaga. Revolucion del Teatro Italiano, tomo 1.°

razon que han tenido para ello los que tanto le han alabado.

Se atribuye á Guido la invencion del *Discantus* ó canto de órgano. Esta clase de música era ya conocida entre los cantores eclesiásticos, en tiempo de San Ambrosio, San Dámaso, San Isidoro, San Vitiliano, el venerable Beda, y el Papa Adriano I, que murió por los años de 795, cerca de trescientos años antes del nacimiento del monge Pomposiano.

Se le hace inventor á dicho Aretino, de las líneas orizontales, y de las notas musicales llamadas *Breve* y *Semibreve*; de la clave de *C Ut.*, de los accidentales *bemol* y *becuadro* colocados en el *tetracordo* ó *tetragrama*, y sus espacios, para indicar la elevacion y depresion de los intérvalos. Todos estos inventos, se practicaban ya en España en el siglo VIII.

Se asegura que añadiendo Guido, ó colocando la cuerda G á la parte inferior del sistema máximo de los antiguos griegos, aumentó al sistema músico cinco sonidos. Esto es absolutamente falso, porque su sistema no constaba de mas sonidos que los referidos ya; siete graves, siete agudos, y dos sobre agudos, que suman diez y seis. En cuanto á la colocacion de la cuerda G á la parte inferior del sistema, Isac Vocio asegura, que ya se habia hecho muchos siglos antes del de Guido. (1) Del sistema de San Isidoro se infiere que en su tiempo ya comenzaba el *Gamma* con el signo C ó F, y aun el mismo Guido dice en su Micrólogo: *Notæ in manachordio hæ sunt inprimis vgream a modernis adjustum* (2).

(1) De poemata, cantu, et viribus ritmi, pag. 91.

(2) El Micrologo original de Guido Aretino, existia en la real Biblioteca del Escorial, puesto que Teixidor sacó una copia de dicho Micrólogo para remitírsela al P. Martini en el año de 1774. Nosotros fuimos á la Biblioteca del Escorial en el año de 1842 y ya no existia semejante joya entre las preciosidades de aquella magnífica libreria.

No se ha dudado tampoco de que Guido sea el primer inventor del sistema compuesto de exacordos; del artificioso modo de disponerlos, dando dos diversos nombres á cada uno de los signos ó sonidos de las cuerdas del sistema, para la comodidad de los cantores al tiempo de trasportarlos: pero es innegable que tanto el sistema de exacordos, como los diversos monosílabos agregados á cada uno de los signos, es tomado de los españoles, como se puede ver cotejando el sistema de los árabes de España con el de Guido.

Todos aseguran hace algunos siglos, que Guido Aretino es el inventor de los monosílabos *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La,* esto es; el que entresacándolos de la primera estrofa del himno de vísperas de San Juan Bautista, los aplicó á los sonidos del *Gamma* para espresar los intérvalos de tono y semitono. Esto tampoco es cierto, pues léjos de creer que dichos monosílabos fueron entresacados de la primera estrofa del referido himno, podemos asegurar que dichas voces musicales estaban en práctica mucho ántes de la composicion de él para la presion de los intérvalos, y que el poeta latino autor de dicho himno, escogió las sílabas musicales para que le sirviesen de tema. Esto se confirma con todo el texto del himno, pues los mas de sus conceptos son alusivos al canto y á la música.

Jacobo de Varagine dice; que el himno de San Juan Bautista, fué compuesto por un monje de Monte Casino diácono de la iglesia de Roma, sobre las notas musicales, en el siglo VI; pero segun asegura un autor antiguo, (1) dicho himno fué compuesto por un obispo de Medina Sidonia, á principios del siglo V; y las ya dichas sílabas musicales, estaban en práctica en el siglo IV de la iglesia, entre

(1) Tratado de los tonos ejecutados en el órgano.

los españoles: y si es cierto que todo el sistema de música y poesía propuesto por Leibnitz, es sacado del filósofo español Séneca como asegura Dutens; los monosílabos musicales, fueron inventados por Séneca el filósofo, ó por otro músico mas antiguo.

Tambien se ha prodigado á Guido la invencion de los instrumentos llamados *Polimetres*, ó compuestos de cuerdas y teclas, apesar de asegurar él mismo en su Micrólogo, que no construyó sino un Monochordio. (1)

Todo cuanto dejamos referido sobre el sistema músico de Guido Aretino, tanto respecto á la progresion de los intérvalos, como al órden de sus exacordos y disposicion de los signos, notas musicales colocadas en las cuatro líneas y sus tres espacios, con lo demàs referido, hace creer que Guido Aretino en el tiempo de su ausencia de Italia, estudió en Cataluña, país en que florecian las ciencias segun el gusto de los árabes, puesto que el órden de su sistema es igual á el usado por los árabes españoles.

Esta creencia se afirma mas en nosotros, al considerar que Campano de Novara, Gerardo de Cremona, Ahelardo, Morley, Ohton de Frisinga, Hermano, Contrato, y otros muchos sábios tanto italianos, como alemanes, franceses é ingleses, casi contemporáneos de Aretino; vinieron á España para perfeccionarse en sus respectivas facultades.

Puede ser tambien, que dicho sistema de música fuese llevado desde Cataluña á Francia, por Gerverto, monje floriense, el cual estudió en Cataluña las ciencias eclesiásticas, y con ellas, la música y aritmética; y puesto que él llevó á Francia é Italia los números árabes, llevaria así-

(1) Véase la Introduc. armónic. de D. Pablo Serra, cantor que fué de la Capilla Pontificia en el siglo pasado; y en ella se encontrarán mas eruditas pruebas sobre los inventos que se le atribuyen á Guido, y lo inecsacto de dichos inventos por él.

mismo el sistema de los exacordos y con él, las voces musicales *Ut, Re, etc.* publicadas despues por Guido.

Que en España se conocia el sistema de los exacordos ántes de que Guido lo publicase, es innegable; como se confirma no solo con el arabesco que es casi el mismo de Guido, sino con la ninguna oposicion que tuvo cuando se hizo comun á toda la Europa.

Que su práctica era comun en España, y que el dicho sistema de los exacordos esplicados por las ya dichas voces musicales, se practicaba en España por lo menos en el siglo VII, y que lo admitió San Gregorio el Magno: se comprueba por el título de una obra escrita por un monge español llamado Pedro Ureña que falleció á fines del siglo XV, que dice: «*Arte nueva de la música, segun el sistema de San Gregorio el Grande, desconcertada por Guido Aretino y restituido á su antigua perfeccion por Fr. Pedro Ureña etc.*

El sistema de Guido introdujo entre los italianos el gusto no solamente en la música sagrada, sino tambien en la profana, puesto que, el primer monumento que se halla de ella compuesto de voces é instrumentos, no pasa del tiempo de la célebre Condesa Matilde, es decir; de fines del siglo XI, como se comprueba con este verso latino del monge Donizone:

Timpani cum citharis stivisque lirrique sonant hæc, etc.

No obstante este testimonio, se puede afirmar, que el gusto por la música compuesta de voces é instrumentos, no se introdujo en Italia hasta mediados del siglo XII, cuando subió al trono imperial Federico I, Duque de Suabia, llamado vulgarmente Barba-roja; á cuyo soberano estando en la Lombardía, fué á cumplimentar el Conde de Barcelona Ramon Berenguer I, acompañado de un crecido número no solo de caballeros, sino de músicos

instrumentistas, cantores y poetas; los que habiendo sido escuchados por el emperador, suplicó al conde le dejase algunos; y su entusiasmo y aficion llegó hasta el estremo, de aprender á cantar y poetizar en catalan.

El cardenal Bembo, Equicola, Varchi, Esperoni, y otros muchos escritores citados por Bastero en su *Cruzca Provenzal*, afirman que el imperio de Federico Barbaroja, es la primera época de la introduccion en Italia de la poesía provenzal; y siéndolo de la poesía, lo es asimismo de la música. Es verdad que esta primera introduccion de la música y poesía catalana en Italia fué, como de paso, puesto que el emperador Federico I se volvió á Suabia llevándose tras sí, los poetas y músicos catalanes.

Por los años de 1170, se casó Constanza hija póstuma de Rugero Rey de Nápoles, con Enrique duque de Suabia, sexto emperador de Alemania; de cuyo matrimonio fué hijo Federico II, emperador y rey de Nápoles; el cual heredó de su abuelo Federico I, el gusto á la música y poesía catalana, de cuyos atractivos se habia cautivado en Suabia.

Los napolitanos en aquellos tiempos ya tenian grande aficion á la música y poesía, como se infiere de las fiestas celebradas con músicas compuestas de Címbalos, Citaras, y otros instrumentos músicos, en accion de gracias por la victoria alcanzada por Federico, en la batalla de Cortenova en los años de 1239.

La aficion de Federico á la música creció estraordinariamente mas, cuando se halló en compañía de el conde de Tolosa Ramon; y este príncipe le mandó á Sicilia gran número de músicos y poetas, con los cuales el emperador estableció una academia de poesía y música en Palermo, que presidia sus dos hijos Enzo y Manfredi, y

aumentó de este modo la aficion de sus pueblos á la música y poesía.

Por los años de 1269, se apoderó Carlos Anjou del reino de las dos Sicilias; y llevando consigo un crecido número de ministriles, se repartieron estos por toda Italia, y no solo hicieron mas comun la música y poesia provenzal compuesta de voces é instrumentos, sino que dieron las primeras ideas del drama, del baile en accion ó pantomima, y hasta del melodrama.

De esta época en adelante, el idioma catalan-provenzal, se hizo tan comun en Italia, como asegura Redi y Ubaldin, que todos los que profesaban juntos con las letras, la gentileza de caballeria y corte, poetizaban en fino catalan y cantaban su música. (1) No debe estrañarse esto, cuando en los tiempos á que nos referimos, la enseñanza estaba tan atrasada en Italia; y la música se enseñaba por el sistema desgraciadamente resucitado por Boecio, cuyas raices eran tales, que conociendo Guido Aretino los defectos de este sistema, no tuvo valor para impugnarlo.

El método de Boecio (que no era otra cosa que el sistema griego) fué seguido por todos los escritores de la parte científica de la música tanto italianos como franceses desde el siglo IX hasta mas de mediados del siglo XV. Los mas fuertes partidarios de este sistema, fueron: Marcheto de Padua, Prosdosimo de Baldemandis, Gafurio, Nicolás Burcio, Carlos Valgulio, Nicolas Vollicio, Pedro Aron, Esteban Vannes y Enrique Giarcano; á los cuales el P. Martini en su Historia de la Música, llama hombres obstinados sin decir el porque (2): mas nosotros creemos

(1) Redi. Anotac. Bac. Toscan.—Ubaldin. Vida de Barberino.
(2) Hist. de la música, tomo I, disertacion 2.ª, pág. 272, nota 204.

y no sin razon, que el motivo de su obstinacion consistia, en que todos los dichos autores, escribieron despues que los españoles habian hecho oir su música concertada, segun el sistema inspirado por la naturaleza.

Isac Vocio, y otros escritores opinan: que el no producir la música moderna los efectos de la antigua, consiste en la pérdida de los metros griegos, los cuales siendo ciento veinte y cuatro entre simples y compuestos, no se hallaba ni siquiera uno que no fuese inventado para adaptarse á su especie particular de melodia propia para escitar ó enervar las pasiones: en los acentos, los cuales los músicos griegos indicaban con inflecsiones sensibles, y en otras mil cosas pertenecientes á la prosodia y música que refiere Aristides Quintiliano, en su libro primero de música: en la total perdicion de aquel arte maravilloso, que los poetas griegos tenian de espresar con las palabras que elegian para la formacion de sus versos, todo lo que en ellos referian.

A nosotros nos parece, que los efectos de la música griega no podian consistir en esto; porque los chinos y árabes nos refieren de su música otros enteramente parecidos á los de los griegos, apesar de ser la poesía de estos enteramente diversa de la de aquellos. En efecto, los chinos cuentan de su Ling-lun, Kovti, y Pin-movkia, que con su música detenian los rios, y hacian viajar á las selvas. Añaden, que hacian bajar del cielo las inteligencias supremas, y sacaban de los infiernos los espíritus: aseguran, que la armonía de su música inspiraba la virtud y deberes á los hombres, con otras mil fábulas que se leen en Confusio, y en el tomo sexto de las Memorias Chinescas.

Los árabes, nos aseguran que su Isac, Katab, Mousoli, y Alfarabi, segun sus historiadares, hacian unos mi-

lagros con su música enteramente semejantes á los que los pitagóricos nos refieren de la música de Pitágoras.

Algunos autores, habiendo advertido que entre la música moderna y la de los antiguos hay una total diferencia; aseguran que el no causar nuestra música iguales efectos que la antigua, consiste: primero, en el sistema musical que seguimos; la gran multitud de sonidos que le componen; la armonía que practicamos y lo alambicado del arte que reina en las composiciones. Segundo; en la perdicion total del sistema griego con sus tres géneros Diatónico, Cromático y Enarmónico, y sus modos; de los cuales no tienen los músicos modernos la mas mínima idea. Tercero; en la complicacion de nuestras armonías y melodías, de la cual resulta un todo confuso, que distrae á los oyentes enteramente y no los deja parar la atencion en los conceptos de la letra. Cuarto; en la multitud de adornos; como son, arpegios, trinos, fermatas, etc. de que se halla adornada generalmente la música. Quinto; en la calidad de los instrumentos que usamos, los cuales son muy diferentes de los que tenian los antiguos.

Estos son en sustancia los motivos que alegan los críticos modernos en favor de los efectos de la antigua música, no producidos por la moderna: mas pareciéndonos infundado, nos precisa responder á ellos por su órden.

En primer lugar, el sistema moderno es mucho mas perfecto que el de los griegos y chinos; por ser el nuestro el inspirado por la naturaleza, y el de los griegos y chinos, una progresion triple.

En cuanto á la estension de sonidos, consta de la historia que el de los griegos era igual al de los modernos; la armonia simultánea nuestra, por sus diversas consonancias y disonancias simultáneas y armonías progresivas,

mucho mas adecuada para manifestar los afectos internos del ánimo, que las de los griegos; porque la armonía de estos segun Vitrubio y otros muchos escritores, no consistia sino en octavas, quintas y cuartas, siempre en unos mismos sonidos á la manera de nuestras Gaytas.

Siendo esto cierto, como lo es; el decir que la armonía simultánea de los griegos era mas perfecta que la moderna, es lo mismo que decir que los afectos del ánimo son en todas ocasiones y circunstancias los mismos, ó á lo menos que se espresan mejor con unos mismos sentimientos.

Si por la perfeccion del arte se entiende los acompañamientos ó instrumental de la música moderna, y el manifestar los sentimientos internos es de alguna consideracion para el efecto de los oyentes en órden al asunto; podemos asegurar que las composiciones armónicas de los modernos hechas por los escelentes compositores que ahora tiene Europa, son muy superiores á todas las de los antiguos griegos, fundados en que los acompañamientos de los antiguos no eran mas que una continua unisonancia con el cantor, y por consiguiente toda la espresion consistia en la propiedad de la música con las palabras y conceptos, y las de los modernos espresan lo uno y lo otro.

El asegurar que del sistema músico de los griegos, sus géneros y modos musicales, no se tiene en el dia la menor idea; es un pobre subterfugio de aquellas almas *griegas*, que no hallando en los griegos el orígen de todo lo bueno que tenemos sin reparar en los pirronismos que cometen, niegan aquello mismo que les es mas evidente.

Uno de estos nos parece el ingles Brounn, el que viendo lo estravagante del género enarmónico de los griegos, en sú *Tratado de la fuerza de la union de la poesía con*

la música, trata de probar por todos los medios que cree posibles, que los modernos tenemos equivocadas las ideas sobre la naturaleza de este género; sin reparar que los autores de música griegos que nos restan, nos dicen en que consistia, y las diversas razones numéricas que le espresaban, siendo inteligentes en la música y el idioma griego, los traductores de estas obras, y cuando no todos ellos, por lo menos Meybomio y Wallis.

Otros autores, viendo por las mismas razones numéricas lo disonante de las terceras y sextas del género diatónico, como tambien de los semitonos mayor y menor del género referido y del cromático, cotejado con el sistema de los modernos; se empeñan en defender que todas las referidas razones de los intérvalos de los sistemas griegos, eran meramente especulativas, sin pararse en que Boecio asegura lo contrario.

Siendo cierto que los autores griegos de los que nos han quedado tratados de Música, y que Meybomio, Wallis, y otros que los han traducido entendian el idioma griego; es indudable que tenemos una ecsacta noticia de los sistemas de música de los griegos antiguos, porque en dichos tratados se vén las razones numéricas de sus intérvalos practicados en cada uno de sus tres géneros. Sabemos por la misma razon, los intérvalos característicos de cada uno en particular, pero con especialidad del cromático y enarmónico absolutos, es decir, sin mezcla de diatónico.

Se ignora casi enteramente que melodías componian sus músicos, con estos dos géneros; pero sabiendo como efectivamente se sabe, cuales eran los intérvalos que formaban el *Gamma* de cada uno de ellos, que son en el cromático los espresados por las sílabas musicales: La, Si ♭, Si ♮, Do, Do ♯, Re, Mi, Fa, Fa ♯, La, Si ♭, Si ♮, Do,

Do ♯, Re, Mi, etc.; y en el enarmónico, La, Si, Si ×, Do, Mi, Mi ×, Fa, La, La ×, Si ♭, Si ♮, Si ×, Do, Re, Mi, etc.; cualquiera, no diremos compositor moderno, sino mediano solfista, resolverá: que las melodías cromáticas y enarmónicas de los antiguos griegos, eran unas combinaciones de los sobredichos intérvalos.

Con respecto al género Diatónico, no habria en que detenernos si los autores griegos estuviesen acordes en los modos, su número, y que cosa entendian bajo de este significado. La confusion que reina entre los intérpretes sobre esta materia, hace creer que los mismos músicos y filósofos griegos no estaban acordes, ni en el significado de la voz, ni en el número de ellos; y mucho menos, en los pretendidos efectos que causaban sus respectivas melodías.

Unos aseguran que la voz *modo* entre los antiguos griegos, significaba únicamente la tension ó presion que se daba á las cuerdas de la lira sin salir de los límites. Siendo esto cierto, los modos de los griegos atendiéndose á su delicada acústica podian ser veinte y cuatro en número, porque en otras tantas pequeñas partes se puede dividir el intérvalo del tono. Otros burlándose de esta interpretacion, casi aseguran, que por *modo musical*, entendian los antiguos griegos un cierto número de cantinelas, las que distinguian unas de otras, tanto en el signo musical que les servia de término, como en los intérvalos propios y característicos de ellas; fundándose en los libros antiguos de nuestro canto litúrgico, en los cuales se lee en lugar de 1.°, 4.°, 5.° tono etc.; Dorio, Frigio, Eolio, y siguientes, y en algunos himnos que nos restan de la antigua música griega que guardan igual órden.

Nosotros somos de parecer, que los griegos entendian por la voz *modo musical*, una y otra cosa á un mis-

mo tiempo, de lo ya dicho; fundándonos en que siendo la música moderna un edificio formado sobre las ruinas de la antigua, estas dos mismas inteligencias damos á la palabra *modo musical;* y todas las piezas armónicas y melódicas que han compuesto los músicos célebres tanto para el templo como para el teatro, conservan el carácter propio del modo musical que eligieron mas ó menos segun la inteligencia del compositor.

En esto no queda duda; y con todo, los efectos de la antigua música griega, china, y árabe, no se observan: luego el motivo de producirlos la de aquellos, y no la de estos, no consiste en la pérdida de los antiguos modos musicales. Mas ¿como podian consistir en esto los de la mùsica griega, cuando los mas célebres filósofos de la Grecia estáu discordes sobre los efectos de los modos musicales? Platon hablando del modo Frigio, asegura que inspiraba mas tranquilidad que el Dório por ser mas moderado, conviniendo hacer uso de él en los actos religiosos. Aristóteles por el contrario, sostiene que era turbulento y apropósito para escitar el entusiasmo, apoyando su opinion con las composiciones de Olimpo, músico muy antiguo y natural de Frigia, las cuales inspiraban un furor sobrenatural. Plutarco hablando de las mismas canciones de Olimpo, asegura que inspiraban suma tranquilidad.

Si Mr. Buret, Bautista Doni, y Botrigari, son escritores dignos de estimacion con respecto á la inteligencia que tenian en el idioma griego, y en su pericia musical; nosotros tenemos derecho á declararnos jueces, porque hemos visto una estrofa de un himno griego por el modo Frigio, traducida por estos tres célebres literatos, la que en primer lugar está escrita por *Do* sostenido, ó *C La fuerte*, término aun segun el sistema moderno muy erizado: en segundo lugar, llena de intérvalos de sexta y

séptima mayor subiendo y bajando, colocados de tal manera, que producen un efecto capaz de enfurecer á un Sibarita. Teixidor dice haber cantado este himno delante de algunos aficionados á la música, y en estremo devotos de los antiguos griegos, y dijeron; que no solamente era turbulenta, sino irritante en estremo, y aun digna de pábulo á una hoguera: y todo esto, dice el mismo autor, lo pronunciaban con un tono, que daba las señales menos inequívocas de lo corridos que se hallaban.

No seria tan grande el desengaño de estos sugetos, como el que sufrieron Meybomio y Naudeo, célebres partidarios, el primero, de la música griega y sus pretendidos efectos; y el segundo, de la danza de los mismos; cuando la reina Cristina de Succia, gran protectora de las artes y ciencias, mandó á Meybomio que le cantase una arieta de la música antigua, publicada por él mismo con su traduccion; y á Naudeo que bailase y cantase alguna danza griega de las que tanto celebraba en sus escritos.

Estos literatos obedeciendo el mandato de la reina, se esmeraron cuanto pudieron, y causaron en los circunstantes unos efectos tales, que faltando al respeto debido á el lugar donde se hallaban, prorrumpieron en la mas desordenada risa; siendo el que mas se escedió, el médico de la reina llamado Bourdelot autor de una historia de la música; de lo que picado Meybomio, se vengó dándole de puñadas, y causándole con esto, el sentimiento doloroso que no pudo causarle lo patético de la cancion griega.

Los que atribuyen á lo complicado de nuestra armonía simultánea, y á lo variado y combinado de la progresiva, el *déficit* de los efectos de nuestra música, que nos cuentan los antiguos de la suya; quizá tendrian alguna razon, si la música de los modernos enteramente constase de mucho número de partes cantantes igualmente obligadas,

como todos los que son de este parecer suponen: pero como la mayor parte de las composiciones armónicas de los modernos en general, y las teatrales en particular, apenas pasan en su armonía simultánea por muchos que sean los cantores que en ellas cantan y los instrumentos que las acompañan, del número de cuatro; el atribuir el *déficit* de los efectos á esto, nos parece una opinion infundada. Nos parece hasta estravagante, cuando consideramos que casi toda la música llamada de *Cámara* del siglo XVI, XVII y aun del XVIII, no consta sino de una parte cantante y un acompañamiento de violoncello, arpa, ó piano como se comprueba con las cantatas de Alejandro Scarlati entre los italianos: Espinel, Villalobos, Marques de Cabrega, San Francisco de Borja, Cárlos V, y otros, entre los españoles: Adriano de Willaert, Orlando Laso, y demás flamencos y alemanes; y de Cousrroy, Salomon y un sin número de franceses. Nos parece estravagante repetimos, al considerar, que no pocos de los que así opinan, por otra parte hacen los mayores esfuerzos para probar que los antiguos griegos conocian y practicaban la misma armonia simultánea que los modernos, y el mismo sistema etc.

No juzgamos menos descaminada la opinion de aquellos que atribuyen la falta de la produccion de efectos en la música moderna, á las glosas, trinos, mordentes, arpegios, y otro farrago de adornos que segun ellos, la tienen enteramente aprisionada, é imposibilitada de producir sensacion alguna en los oyentes. Añaden, que semejante introduccion en la música, no tiene otro orígen que la barbarie de los godos: defienden que los antiguos griegos no conocieron semejante cosa, apoyados en el parecer de Samuel Bochart, quien dice que la voz *Bardos* aplicada por los septentrionales á sus primeros canto-

res, significa glosadores ó cantores de garganta suelta.

Consta de la historia, que las glosas y demás adornos musicales, fueron practicados por los griegos antiguos mas cultos, que eran los asiáticos. Consta así mismo, que los referidos adornos no impidieron que la música hiciese entre esta gente los mismos efectos que entre los atenienses la suya antigua, aunque enteramente diversa. Sabemos que los árabes practicaban las glosas y demás adornos musicales, sin que estos sirviesen de obstáculo á los efectos que ellos nos cuentan de su música. Sabemos tambien, que los chinos practicaban las glosas desde tiempos muy antiguos, sin que estas impidiesen los efectos que de ella nos refieren, segun se deduce de las palabras de un filósofo chino; el que quejándose de la falta de efecto en su música, léjos de atribuirlo á las glosas de que sin duda alguna hacian uso los músicos chinos en el tiempo que él escribió, lo atribuye á la ignorancia de los modos, y á no saber atinar con el que tiene relacion con los átomos que circulan por la admósfera.

Son innegables los efectos que producia la música de los antiguos hebreos; y si damos fé á los mas sabios de sus rabinos, no podian sus melodías carecer de un sin número de glosas; porque sus acentos gramaticales, se espresaban con bastante número de intervalos músicos, los cuales se miran en casi todos los gramáticos de dicho idioma.

Debe deducirse de esto, que los adornos de la moderna música, no son la causa de carecer de efectos. Pero supongamos por un momento que pueden serlo en gran parte por la poca moderacion en este asunto, tanto de algunos compositores, como cantantes é instrumentistas. ¿Está toda la música moderna llena de glosas? ¿No se

oyen gran número de producciones armónicas tanto sagradas como profanas, desnudas de todo adorno? ¿No está casi toda la música moderna basada sobre la sencillez de las melodías? ¿No se canta en nuestros templos el canto litúrgico, que á no dudarlo es el mismo de los antiguos griegos? Nada de esto advierten los críticos en la música actual, á pesar de tener esta en su totalidad las mismas circunstancias que la antigua, escepto los ritmos. Luego la falta que se nota en sus efectos, tiene un orígen muy diverso.

Los que siguen la opinion de que el no producir nuestra música moderna los efectos de la antigua, consiste en los instrumentos que la sirven de acompañamiento, los cuales aunque produciendo la misma casta de sonido en circunstancias muy diversas, impiden los efectos en gran parte; no nos perece que van del todo descaminados, observando en los antiguos una variacion tan grande en esta parte de la música.

Los chinos casi usaban de tantos instrumentos diversos en sonido, cuantos asuntos eran los que trataban en sus poemas: además de esto, de todos ellos tenian unas ideas ya verdaderas ó ficticias propias á inspirarles afectos alusivos á lo que se cantaba y tocaba en ellos.

Los árabes, hallaban maravillosas alusiones entre las cualidades de los sonidos de sus varios instrumentos, y toda la naturaleza. El instrumento llamado por ellos *Zir*, por ser de sonido muy agudo, les representaba el fuego: el *Metini*, por su sonido delicado, les demostraba el aire: el *Benc*, por su sonido grave les daba la idea de la tierra: el *Motsellets*, por el souido insípido y frio, les producia la sensacion del agua; y el *Oud ó Kasebbat*, era tenido como una cosa propia para escitar toda suerte de pasion.

De los antiguos hebreos, se puede casi asegurar que tenian tantos instrumentos diversos para la ejecucion de su música, cuantos eran sus modos ; y es muy posible que sus sonidos fuesen á propósito para escitar los afectos en los oyentos que pretendian inspirarles con la melodía, armonía, y palabras cantadas.

De los griegos, sabemos tenian un sin número de flautas de diversas especies, de las cuales se servian segun los modos que se cantaban : se sabe que hacian uso asi mismo de varios instrumentos de cuerda, los cuales unos se tocaban con el plectro; otros se herian con los dedos ; otros con pluma, y otros se frotaban con arco á manera de nuestros violines: por consiguiente, se servian de todos estos instrumentos segun la analogia que sus diversas castas de sonido tenian con los afectos que pretendian inspirar á los oyentes de su música, de los cuales todos tendrian nocion.

Los músicos modernos hacen uso de un corto número de instrumentos diversos en sus orquestas: estos aunque mucho mas perfectos que los de los antiguos griegos en un todo, ademas de producir regularmente la misma casta de sonido en lo patético, que en lo alegre ; de sus diversas calidades, ni músicos ni filósofos, dicen ni han dicho hasta la presente, cosa que pueda sugerir la mas mínima nocion sobre la escitacion de las pasiones : motivos todos para que la música moderna, deje de producir gran parte de los efectos que se cuentan de la antigua, á pesar de su mayor perfeccion, tanto en el sistema, como en las melodias, armonias simultáneas, y otras mil prerrogativas largas de relatar, y mucho mas de entender para los no muy versados en el gran arte de la consonancia y disonancia.

Aunque esto que se acaba de decir podia acaso servir de

disculpa á la música moderna con respecto á la carestia de efectos que sus émulos le achacan; con todo, estamos muy léjos de asentir en ello.

Los motivos principales por los que nuestra música no produce los efectos de la antigua verdaderos ó ficticios, son: primero, la general ignorancia de los oyentes, en la ciencia musical: segundo, el poco ó ningun aprecio que se hace de los que la profesan y ejercen. Esto es lo que pretendemos demostrar.

Con respecto á lo primero, consta de la historia tanto sagrada como profana, que la música era entre las naciones cultas no solo la primera ciencia que se enseñaba; sino la que en mas veneracion se tenia. Nadie que la ignorase, podia blasonar de sabio ni de bien educado; y esto, tanto entre los antiguos egipcios, caldeos, persas, fenicios y hebreos; como entre chinos, griegos, romanos, y árabes.

En un diálogo entre Alcibiades y Sócrates le pregunta este á aquel:—*¿Cuál es el arte al que pertenece el tañer, cantar y bailar? ¿No sabrás un nombre en que su significacion comprenda todas las partes que encierra?—No creo saberlo hallar.—Discurre en ello.—¿Cuáles son las diosas (dice Alcibiades) que presiden este arte? ¿Son acaso las musas?—Sí: considera pues que nombre puede convenirle al arte en que todas ellas concurren.—El de Música; contestó Alcibiades.—Es verdad, respondió Sócrates.*

Este razonamiento que prueba las escelentes ideas que los antiguos griegos tenian de la música, prueba asimismo que pocos serian los que la ignorasen entre los que se preciaban de bien educados.

Entre los árabes no parece menos comun la general inteligencia de la música, puesto que las ideas que tenian de ella no eran menos ventajosas que las de los griegos.

Ellos, además de estimarla como fuente de todos sus ritmos poéticos, la consideraban tambien como la Panacea ó universal remedio de todos los males, tanto del cuerpo como del espíritu.

Segun Mr. Pigeon de Saint Paterne, intérprete de las lenguas orientales en Paris (1); los árabes se servian de la música en sus mezquitas, pues en uno de sus poetas se lee lo siguiente: «Los empleos que se hacen de la música son «una de las mayores pruebas de su grande escelencia. «Nuestros Imanes compañeros de los Genios celestes, la «emplean en nuestros templos siempre que se leen las «sagradas páginas del Alcoran, á ejemplo de David, el cual «cantaba él mismo sus cánticos al son del arpa. Entre nosotros es tan comun el ejercicio de la música, que no «solo el vigilante piloto fijos los ojos en la brújula y apretando con la mano el timon de la nave, canta toda la noche; sino el marinero ya sea trepando por encima de las «cuerdas, ya plegando y desplegando las velas, sin pensar «en los riesgos de la navegacion, entona sus canciones. «Hasta la impía maga tiene su especie de canto, para articular las misteriosas palabras de sus prestigios; y al «sou de una desconocida y bárbara música, vuelve los espíritus vitales al moribundo abandonado de los médicos: «sus mágicas entonaciones tienen la virtud no solo de reunir los huesos esparcidos de los muertos, sino tambien «de reanimar sus frias cenizas: tienen canciones propias «para sosegar las agitadas ondas del golfo de las perlas: de «calmar el impetuoso viento que domina en los desiertos «de la Arabia petrea, como tambien para presentar á nuestros ojos mil fantásticos objetos.»

«El robusto arriero de camellos, se divierte del fasti-

(1) Mem. sur la músique des árabes.

« dio del camino con ciertas canciones, las cuales además « de alegrar á las gentes que conduce, hacen abreviar el « paso de los camellos, ó retardarlo segun el aire de la « cancion, etc., etc. »

En cuanto á lo segundo; consta de la historia, cuando no de todas las naciones antiguas por lo menos de los egipcios, hebreos, chinos, árabes y griegos, que las facultades de músico, cantor, legislador, y poeta, se vieron reunidos en una misma persona; y entre los griegos con especialidad por espacio de muchos siglos. La persona del músico era tenida en suma veneracion de los pueblos, y mirada como la conservadora de la pública felicidad. Orfeo, dictó sus leyes en música á los Traceos, segun la historia: con el mismo idioma habló Amfion á los Tebanos: en armonia, dió Tales sus máximas políticas á los Cretenses: de la misma manera lo ejecutaron, Lino, Pamfo, Museo, Simonides, y otros ciento. La cantora Safo, era admirada por los de Mitilime como una de sus mas célebres legisladoras: Terpandro y Tirteo, fueron estimados en Esparta como unos de sus mejores estadistas; y Stesicoro, célebre músico de la magna Grecia, fué admirado por los Imiseri, como es admirado de nuestro siglo el gran Napoleon I.

Ahora pues, cotéjense las circunstancias referidas, esto es, la inteligencia comun de la facultad, en las naciones antiguas, y el aprecio y prerrogativas otorgadas á sus profesores, con la ignorancia casi general de esta facultad entre los modernos, y el poco aprecio que el comun de las gentes hace entre nosotros de los que la profesan; y se verá desde luego, que entre los antiguos debian resultar unos efectos aun quizá mayores de los que nos cuentan sus historiadores, y entre nosotros aun menores de los que algunos imparciales confiesan de buena fé.

La razon es clara é innegable, y el que de ella no se convenza, cite al tribunal de la razon y la esperiencia á todos los profesores de bellas letras y artes, y oirá de su boca, que ellos ven, oyen, y entienden en sus respectivas facultades, de una manera absolutamente diversa que el resto de las gentes; y esto sin duda alguna, porque las nociones que tienen de ellas son mas exactas, y siendo esto así, los efectos de una buena oracion, de una poesía, de una pintura, etc., serán mayores en los peritos, á proporcion de su mas ó menos inteligencia, y menores infinitamente en los imperitos, á proporcion de los grados de su ignorancia.

¿Qué efecto puede producir la música en unos oyentes que no aprecian de las piezas que escuchan, sino el sonsonete, y cuando mas la armonía simultánea que lisonjea sus oídos caprichosos, sin pararse en las palabras que se cantan, propiedad que las espresa, ni el caso y circunstancias en que la dicha pieza vocal ó instrumental se ejecuta? El mismo que esperimenta el que no estimando en la pintura nada mas que el colorido, es convidado á notar las bellezas de los cuadros de Rafael, Velazquez, Murillo, ó Zurbarán.

CAPITULO VI.

Antigüedad de los bailes en España.—Celebridad de los bailarines españoles.—Orígen del baile llamado Zarabanda.—Defensa de las bailarinas gaditanas.—Bailes Pírricos, Líricos, Trágicos, Cheyronómicos, é Hiporchemáticos.—Su existencia todavía en España.—Danza y baile.—La Themastris.—Bailes de los catalanes y valencianos.—El barbero Gonzalvo.—El juglar Rodamonts.—Canciones y bailes.—Primeras canciones del baile alemanesco.—Premio á las Danzas.—Bailes de Castilla y Leon.—Coronacion de Alonso IV.—Prohibicion de los bailes públicos.—Vuelven á renacer los bailes con mayor esplendor en los teatros.—Reinado de D. Juan I de Aragon.—Danza de la Tarasca y de los Jigantones.—Diferencia de Danza y Baile.—Seguidillas y bolero.—Efecto de la música popular de los griegos comparada con la española.—Opinion de Jovellanos sobre las diversiones populares.

Los bailes en España son tan antiguos como su poblacion: sus figuras y mudanzas, en nuestra opinion, serian en sus principios poco mas ó menos, las mismas que se leen en los escritos que han tratado de esta materia sin escepcion de naciones, como son, chinos, egipcios, griegos, y latinos; y si hay en esto alguna diferencia, no debia ser otra que las de ser mas alegres y vivos que los practicados por dichas naciones, por efecto de su mas alegre música, y de la natural viveza de la nacion española. Debe creerse así, tanto por ver á los bailarines españoles en Roma con mayor entusiasmo que todos los de las demás naciones subyugadas á la república é imperio romano, cuanto por mirarlos en Egipto en tiempo de Cleopatra (segun afirma el emperador Marco Antonio, citado por el

P. Bonani), haciendo con sus danzas, el principal adorno de las fiestas consagradas á la diosa Cibeles.

El citado Marco Antonio, describiendo el dicho baile español ejecutado por mugeres gaditanas, dice, que sus figuras consistian en dar vueltas al rededor del altar del simulacro. Algunos escritores modernos, habiendo observado que el baile español llamado *Zarabanda* era de unas figuras semejantes, han opinado que el baile que las gaditanas bailaban en Roma con tanto aplauso de los voluptuosos, era el mismo que á mediados del siglo XVI, resucitó en España una bailarina de teatro llamada Zarabanda, quedándose despues este baile con el título de su nueva inventora.

Esta opinion no nos parece agena de fundamento, mayormente si se considera que el baile antiguo de las gaditanas y el de la Zarabanda, constaban casi de unas mismas figuras y de igual disolucion: pero advertiendo que Julio bablando de los bailes disolutos que en su tiempo se bailaban en Roma, léjos de culpar á las gaditanas, terminantemente dice, que fueron introducidos por los griegos de la Jonia, en Roma; nos persuade que las bailarinas españolas antes de haber visto en esta capital los bailes disolutos de los orientales, bailaban con arte, donaire y gracia, pero modestamente; y que la disolucion que advirtieron en los bailes de las gaditanas, Estacio, Marcial y otros escritores tanto romanos como españoles de aquellos tiempos, fué introducida por querer las bailarinas españolas ser superiores en un todo á las de todas las demás naciones establecidas en Roma en su época; y lográronlo, tanto en el tañido de sus instrumentos, canto, y agilidad en el baile, como en la inmodestia de sus danzas y acciones.

Estos bailes inventados, ó mas bien perfeccionados

por las gaditanas, con el fin de agradar á la voluptuosa capital del mundo, fueron aborrecidos y abominados despues del establecimiento del evangelio en España; y aun antes de esta época, lo eran ya á los ojos de las personas morigeradas. Bajo de este concepto, los bailes de los españoles dominados de los romanos, serian los mismos que practicaban sus dominadores, divididos en trágicos, cómicos y satíricos; ó mejor dicho, en pirricos ó militares, líricos, trágicos, cheironómicos é hiporchemáticos.

De todos estos bailes, se hallan vestigios todavía en España. De los bailes pirricos ó militares, en las soldadescas ó paloteos que todavía se usan en algunos pueblos: de los líricos, en el baile asturiano *Danza prima*, llamado así, por haber sido el primer baile ejecutado por los españoles despues de recibido el Evangelio, segun un sabio escritor natural del principado de Asturias: de los bailes hiporchemáticos ó compuestos de música vocal ó instrumental, alusivas á las acciones del cuerpo ó mas bien estas sugetas á la armonía de los versos y compás de la música; tenemos un recuerdo auténtico (aunque cristianizado) en el baile ejecutado en la catedral de Sevilla por los *seises* ó niños de coro, en la octava del corpus y otras funciones.

Los españoles tuvieron bailes hiporchemáticos desde tiempos muy antiguos; y los supieron conservar á pesar de la bárbara dominacion de los godos y árabes, y se conservan hasta el presente en las seguidillas, fandangos, etc. Es verdad que dichos bailes estuvieron como amortiguados durante el dominio de los árabes en España, pero esto solo sirvió, para que despues volviesen á renacer con mas vigor y mayor encanto del que antes tenian, entre los catalanes y provenzales, durante la dominacion de los

Berengueres, en los condados de Barcelona y de Provenza.

Para que sobre lo ya dicho no quede género alguno de duda, haremos una comparacion entre las danzas y bailes mas comunes de los antiguos griegos y romanos, y los usados entre los catalanes y provenzales, desde el siglo XII hasta nuestra época.

La saltacion antigua, se reducia á dos especies, que eran, danza y baile. Por danza se entendia una cierta accion en la cual los danzarines no meneaban mas que los piés, formando con el movimiento de ellos y sus personas, variedad de figuras. Durante su ejecucion, llevaban los brazos ó puestos en jarras, como suele decirse vulgarmente, ó en otras varias actitudes. Si las danzas eran trágicas ó religiosas, las mudanzas ó figuras que se ejecutaban en ellas eran de una gravedad venerable, segun Platon y Ataneo, en la descripcion que hacen de la danza llamada *Emmelis;* danza, ó enteramente trágica, ó aplicada á los asuntos religiosos. Las figuras ejecutadas por los bailarines en estas danzas, consistian; en imitar los movimientos de los astros, planetas, y otras cosas enteramente serias, con las composturas que les inspiraba lo grave de las modulaciones ejecutadas por las liras ó flautas.

En la ciudad de Tarragona, á la entrada de sus arzobispos, se ejecutaba una danza, cuya antigüedad segun nos han informado, data desde la restauracion de la silla arzobispal en dicha ciudad en el siglo VII. Esta danza por la seriedad de las figuras, y mudanzas que en ella se ejecutan al son de las flautas, no parece desmentir su origen griego ó romano.

Los griegos ejecutaban unas danzas militares, á las cuales llamaban *pírricas*, porque los danzarines figuraban

evoluciones y combates al compás de la música ; y los catalanes en el casamiento del conde Ramon Berenguer IV, con la reina Doña Petronila de Aragon, ejecutaron uno de igual clase entre moros y cristianos.

Si los antiguos griegos cansados de la seriedad de las danzas pírricas, introdujeron en ellas la accion de brazos, actitudes de cuerpo, y meneos jocosos, ejecutados al compás armónico de la música, y tal vez animados de versos sentenciosos; los catalanes y provenzales introdujeron diablillos, los cuales con sus ridículos movimientos y gestos, hacian menos pesadas las evoluciones propias de los combates y peleas; y no faltando en estas evoluciones, razonamientos en verso, las danzas de los catalanes tanto del siglo XII como de la época presente, deben tenerse por una perfecta imitacion, de las practicadas por los antiguos griegos, cuando no sean dichas danzas mas antiguas en España que en Grecia.

Si las danzas ó bailes *Cheironómicos*, eran entre los griegos, ejecutados unas veces por hombres corcobados y barbiblancos, con bastones en las manos, imitando con sus ademanes á los viejos silenos, como tambien por segadores, vendimiadores, jardineros, pescadores y pastores ; los catalanes y provenzales, las resucitaron en el siglo XII, casi en los mismos términos que las describen los escritores griegos; y desde dicha época hasta la presente, han seguido practicándolas sin intermision, cuando no por todo el principado, á lo menos en la fiesta de Santa Tecla en Tarragona.

Juan Mauricio dice: que los antiguos griegos practicaban cierta danza, á la que llamaban *Dinos* ó *Deinos*, por componerse de un sinnúmero de vueltas ejecutadas con una velocidad tal, que trastornaba las cabezas tanto de los bailarines, como de los espectadores. La *Themastris* era

otra danza compuesta de saltos, cabriolas, y otras mil mudanzas, ejecutadas unas veces andando con las manos en el suelo y los pies arriba, y otras veces formando una rueda con el cuerpo, cuyos rayos figuraban las piernas y los brazos de los danzantes y bailarines. Tanto en estas danzas como en otras, los antiguos griegos y egipcios, imitaban perfectamente en sus evoluciones, los árboles, las flores, el agua, etc., al sonido armonioso de las liras, segun Luciano, y Libanio, (1) cuyos instrumentos llevaban los mismos ejecutores, como se infiere de estos versos de Publico Pomponio Secundo:

De los hombres pendiente
La dulce Lira, en números diversos
De música á las danzas convenientes, etc.

Todo lo referido en el párrafo anterior lo practicaron los catalanes y provenzales de los siglos XII y XIII, y los valencianos, que aun hoy dia ejecutan con su natural agilidad, danzas y cabriolas mas difíciles que las de los antiguos griegos y romanos.

Los valencianos, despues que de su bello y poético país fueron arrojados los árabes, poco satisfechos con la imitacion de sus danzas de árboles, flores y fuentes, se empeñaron en imitar altas torres, retablos burlescos, vueltas de cuerpo entero en el aire, con otras muchas evoluciones admirables, ejecutadas tañendo ellos mismos guitarras, dulzainas y tamboriles, con igual destreza que

(1) Tanto Luciano, como Libanio, son de parecer que *Proteo* fué maestro de baile: y que la gran escelencia que tuvo para la imitacion de toda la naturaleza, dió lugar á las transformaciones que de él se cuentan en su fábula.

agilidad, donaire y gracia en sus mudanzas y posiciones de cuerpo (1)

En los mas de estos bailes y otros muchos que se dejan de referir por ser demasiado larga su descripcion, los antiguos griegos, unian á la melodía de la música y figura de las danzas lo sentencioso y armonioso de los versos; y los valencianos tanto en sus danzas públicas, como en sus bailes particulares, usaban tambien de esta clase de versos, como lo vamos á demostrar en el suceso siguiente.

A principios del reinado de Pedro III de Aragon, hubo un motin en la ciudad de Valencia, capitaneado por un barbero de la misma ciudad llamado Gonzalvo. El rey, para evitar los primeros ímpetus de los amotinados, se salió de la poblacion y sentó sus reales á poca distancia de la ciudad. Gonzalvo al frente de cuatrocientos hombres de los mas decididos partidarios de la insurreccion, tuvo la osadía de armar una danza militar, y presentarse á ejecutarla en el real de su soberano, cantando canciones alusivas á su consentida victoria, al son de trompetas y tambores.

No satisfecho con esto, obligó á tomar parte en su rebelde danza, no solo á las damas y caballeros de la corte que se hallaban presentes, sino al rey y á la reina. Pasó mas adelante aun la osadía de Gonzalvo. No contento con los versos que habia dispuesto para el caso, cantó unas coplas que concluian con este estribillo: *Mal aja qui sen yrá en cara ni en cara, etc.* (2) El rey disimuló por entón-

(1) En el año de 1762, asistió una compañía de danzantes valencianos á las fiestas que celebraban en Lérida al colocar la primera piedra de su nueva catedral, y dejaron admirados á los naturales de este pais tan entusiasta por las danzas: y en 1777 fué otra compañía de bailarines valencianos á Paris, y admiró con su destreza á la Babilonia de Occidente.

(2) Mal haya quien se separe (del motin) ni ahora ni nunca.

ces; mas despues de preso Gonzalvo y llevado á la presencia del soberano, éste que se preciaba de cantor y poeta, le dijo: «Te acuerdas cuando llevaste la danza á mis rea-«les, y cantaste entre otras cosas el estribillo: *Mal aja «qui sen yrá en cara ni en cara*? Entónces no quise res-«ponderte, mas ahora lo hago diciéndote: *E qui nons «sossegará su cara su cara.*» (1) Fué sentenciado Gonzalvo, á ser ahorcado y arrastrado.

Aunque este hecho histórico bastaba para prueba de que los valencianos y catalanes conocieron la danza *Hiporchemática* ó compuesta de música, poesía y accion figurada, con todo, añadiremos algunas otras pruebas para mayor confirmacion.

Apenas hay escritor que trate de los profesores de la Gaya-ciencia, que deje de hacer mencion del juglar catalano-provenzal conocido generalmente con el nombre de Rodamonts ó cercamonts, que significa viajante, porque habiendo hallado el metro de los versos pastorales de los antiguos, y habiéndoles aplicado melodías y accion bailada, no paró hasta que con su nuevo invento recorrió todos los paises y regiones que las treguas de su nacion le permitieron.

Las canciones llamadas Villanos, Villanescas ó Villotas, las Currandas, Chaconas, mingos, etc., eran otros tantos bailes compuestos de música y canto, los cuales no tan solamente se bailaban en Cataluña y provincias de Francia quo hablaban el idioma catalan, sino en Italia y Alemania, desde que Federico Barba-roja se aficionó á la Gaya-ciencia.

Los catalanes y provenzales, llamaban á las canciones adecuadas á la danza; *tonades*, *tonadilles* ó *ballades;* y los

(1) Y quien os mande ahorcar y arrastrar al instante.

italianos: *intonate* y *ballate,* que significa lo mismo. Estas canciones para bailar, tanto entre los poetas provenzales como italianos imitadores de aquellos, constaban de varios metros, mayormente en la Antifroste. Antonio Tempo dice; que la cancion cuyo estribillo se componia de dos versos, era llamada pequeña; la de tres, mediana; y la de cuatro, grande. En el de Quadrio se hallan *Antritrophes* tanto de estos tres géneros referidos, como de otros varios en idioma italiano.

Las primeras canciones del baile alemanesco llamadas Villanescas, no son menos catalanas que las italianas en su orígen, segun el contenido de la siguiente:

Trinke got é malvasía:
Mi non trinker altro vin
Ch' altro vin star pisinin,
Si me fá doler la panza,
Fa venir el mio voltin
Di color de melaranza.
Volontier mi star fardanza
Piste trinker nomanía.
Trinke got é malvasía
Mi non trinker altro vin.
Mi levar di mezza notte
Quand' é il dí de San Martin,
Vo spirar tutte le botte:
Mi vuol beber da matin,
Vin é car, il mio cusin,
Si mi fa ballar per via
Trinke got é malvasia.

Esto no debe estrañarse, porque entre los provenzales, además del gran favor que tenian con los poderosos los trovadores y profesores del Gay-saber, habia academias que daban premios á los que mejor componian una

danza de *Gayo–sonido* ó lo que es lo mismo, compuesto de figura, melodía, y verso. (1)

Esta clase de danzas eran tan conocidas en los reinos de Castilla en el siglo XIII, como en Cataluña y Provenza, segun se deduce por las leyes de partida. Confirman tambien nuestro parecer, los bailes nacionales de Castilla, llamados *Bailes llanos ó tonadillas,* en los cuales mientras se bailaba, se cantaban ciertas letrillas con melodías airosas acompañadas de panderos y castañuelas.

Los bailes peculiares de Castilla y de Leon, se pueden reducir á las tres clases siguientes: Salamanquinos, Vallisoletanos y Serranos. Un buen número de canciones ó tonadillas peculiares de estos reinos hemos visto, cuyas melodías, aire, y conceptos poéticos diversos, preciso es que dieran diverso carácter al baile que á cada una de ellas se aplicára.

En la romería que se hacia al santuario de Santa Maria del Enár, á la que asistia gran número de gente de los reinos de Leon y Castilla, se ejecutaban bailes de diversos géneros acompañados de música vocal é instrumental; mereciendo particular mencion uno de estos bailes ejecutados por viejos encorvados, con báculos en las manos, con los cuales armaban un gracioso palotéo al son del siguiente estrivillo burlesco que cantaban ellos mismos:

Por el vi
Perdi de casarme;
Por el vi,
Perdido me vi,
Por el vi.

A este estrivillo seguia una pequeña jácara, en la cual

(1) Quadrio. Tomo 3.° pág. 106 y 107.

cada uno de los actores, cantaban sus propia, avènturas, las que eran en un todo semejantes á las del célebre Escarraman.

Se ejecutaba en dicha romería, otro baile de serranos cuyo estrivillo es el siguiente:

Serrana
Que Santa Maria
Te llama,
Dila que ya voy,
Non vaya.

No sabemos cual puede ser la antigüedad de los bailes de esta clase en los reinos de Castilla; pero creemos que sea del siglo XIII, época en que los juglares provenzales frecuentaban en gran número la corte de los reyes de Castilla.

Las acciones demasiado indecentes que ejecutaban los zaharrones en los bailes, fueron motivo para que se prohibiesen estos en público. Esta prohibicion ocasionó un olvido casi general en los bailes y danzas *Hiporchemáticas* ó compuestas de canto: mas por los años de 1560 renacieron, y con mucho éxito y esplendor se vieron ejecutadas en nuestros teatros por un efecto de la singular inteligencia de los compositores de música escénica que España produjo en aquellos felices tiempos; los cuales no tan solamente sabian la ciencia de la armonía, haciendo que causase los efectos que se proponian, sino que eran buenos poetas y escelentes inventores de mudanzas y figuras para los bailes.

D. José Antonio Gonzalez de Salas, caballero de Calatrava, y señor de la antigua casa de los Gonzalez de Vadella, en su disertacion á la música Terpsícore de Quevedo; asegura, haber conocido á muchos; «que igual-

« mente prestaban los *versos*, la composicion *música*, y « asímismo los lazos y todos los movimientos y acciones: « y en todo instruian ellos propios y enseñaban á los co- »mediantes que lo habian de cantar y bailar; y algunas »veces delineando los lazos tambien de sus artificiosos »laberintos para mejor significarlos·»

Esta aseveracion de D. José Antonio Gonzalez de Salas, cotejada con lo que se deja ya dicho de los premios que en las academias de la Gaya-ciencia, se prodigaban á los profesores de ella, que mejor pusiesen una danza que constara de música, poesía y figura; nos induco á creer, que los bailes de este género, pasaron desde Aragon á Castilla en tiempos de D. Juan I, época en que la galantería y aficion á toda clase de espectáculos, era general en las cortes de uno y otro reino.

Gerónimo de Zurita refiere, que en ol reinado de D. Juan I de Aragon, se pasaba el tiempo en danzas, bailes, saraos y representaciones, fijando su época en 1388, trayendo á su corte dicho monarca, los poetas y farsantes mas célebres, y los mejores y mas diestros maestros en el arte de cantar, componer, bailar y representar. (1)

En la coronacion del rey D. Alonso IV de Aragon, año de 1328, ya se representaron, cantaron y bailaron por el infante D. Pedro conde de Rivagorza hermano del rey, y por los Ricos-homes, muchos diálogos y canciones que el mismo infante habia compuesto.

No era ya aficion la que en los tiempos á que hacemos referencia, y aun mucho despues, habia en España por el baile, la música y la poesia, sino un frenesí. No era bien educado quien no bailaba y sabia la música; no era instruido quien no componia y recitaba versos.

(1) Navarro Castellanos. Discursos políticos y morales.

La danza de la Tarasca y los gigantones, es antiquísima; y aun se usa esta danza para solemnizar la festividad del Corpus y su octava. Hablando D. Francisco de Quevedo en su *España defendida* (M. S.) año de 1609, dice; que habia en estas fiestas, *antiquísimas costumbres, como las Danzas, Matachines y Gigantones, y principalmente la que hoy llamamos de la Tarasca.* Sesto Pompeyo citado por el referido Quevedo, dice: *que en las pompas y fiestas de los antiguos, solia ir la figura del Tragon entre las mas ridículas y espantosas, con grandes quijadas, con la boca desmesuradamente abierta, y haciendo gran ruido con los dientes.*» Así iba puntualmente (dice Pellicer) la que se usaba todavia en nuestros tiempos; y por esto, y con alusion á su veracidad se decia: *echar quindas ó caperuzas á la Tarasca,* de la cual hace tambien mencion el mismo Cervantes en el cap. 11 del *Viage al Parnaso*:

Una, que ser pensé Juana la Chasca,
De dilatado vientre y luengo cuello
Pintiparado á aquel de la Tarasca. etc.

«Pero esta pompa de las figuras de los antiguos, la rectificó el uso cristiano, porque se entendian en ellas otras alegorias misteriosas. En la Tarasca que constaba de un serpenton engullidor y de la figura de una muger estrañamente atabiada y sentada sobre él, se entendia la meretriz de Babilonia sobre Leviatan, esto es, el mundo, el infierno y la muerte, vencidos por Jesus sacramentado, que los llevaba delante como despojos de su triunfo. En los gigantones, se figuraba el gigante Goliat degollado por David, y en ellos los pecados mortales destruidos por Jesucristo. En las danzas, se significaba, el regocijo comun con que se debe solemnizar el triunfo de

la arca del testamento nuevo, al modo que David solemnizó con la suya el de la arca del testamento antiguo. Pero como en todo esto suelen mezclarse abusos, con prudente acuerdo se prohibió todo este alegórico y terrífico aparato.»

Esta prohibicion que dice Pellicer, seria en algunas provincias, pero no en todas, pues en muchas, sabemos que han ecsistido y aun ecsisten en el dia sin interrupcion estas clases de danzas. En el año de 1837 y en ocasion de la fiesta por la promulgacion de la Constitucion de la monarquia, vimos en Toledo la Tarasca en la misma forma con que Pellicer la describe, con una mujer encima de ella, que movian á un lado y otro los hombres que iban dentro de la dicha Tarasca, á cuya mujer, el vulgo daba el nombre de Ana Bolena. Vimos tambien el baile de los gigantones y los enanos; que aquellos con sus grandes vueltas, y estos con sus mas grandes castañuelas, al compás de un tamboril y una flauta, llenaban de la mas completa y envidiable alegria, al inmenso pueblo que los miraba y aplaudia entusiasmado. En Barcelona, no solo ecsisten los gigantones, sino que tienen una casa de su propiedad, cuyas rentas se invierten en vestirlos con gran lujo todos los años para el dia del Corpus y su octava. Hace pocos años, que el peinado de la giganta era la norma de la última moda, y todas las señoras la seguian.

En muchas otras capitales de España ecsiste esta costumbre de gigantones, y en muchas otras no, ya sea por las razones que aduce Pellicer, ya porque nuestro siglo va reprobando todo lo diforme y chocarrero, en actos religiosos y circunspectos.

Los bailes se diferenciaban de las danzas, porque estas tenian un carácter mas grave y mesurado, y aquellos eran mas alegres y truanescos, tales como los vemos bai-

lar hoy dia; pues aun cuando Pellicer asegura en una de sus notas al Quijote, que no queda memoria de los bailes antiguos, padeció un grave error, puesto que aun cuando han tomado otros nombres, han formado parte siempre de otros bailes, tanto las mudanzas cuanto las músicas. En el *bolero*, se encontrará el paso de la *chacona* y el *bureo*; y en el *ole* se hallará igualmente los de la *zarabanda* y la *jacarondina*, y así en otros muchos.

El célebre baile de la zarabanda que no es mas (que el *óle* de nuestros dias) se introdujo en España en tiempos de Felipe II tomando el nombre de su inventora, como sucedió con los bailes de igual clase llamados de *Anton Pintado*, la *Chacona*, *Juan Redondo*, la *Pipironda*, la *Carreteria*, *Tarraga* y otros.

A mas de esta clase de bailes que llevaban el nombre de sus inventores, habia otros como la *jacara*, el *rastrojo*, el *pésame de ello y mas*, la *gorrona*, el *villano*, el *pollo*, el *hermano Bartolo*, el *guineo*, el *colorin colorado etc.* En los discursos sabre el arte del danzado, de Juan Esquivel Navarro, impresos en Sevilla en 1642, por Juan Gomez de Blas, se encontrarán noticias mas ecsactas de cuantos bailes se danzaban en aquellos tiempos, asi como tambien los maestros y discípulos mas sobresalientes.

Aunque Pellicer asegura que los nombres de las danzas y bailes antiguos se tomaban de las canciones que se cantaban en ellas, nosotros no participamos de su misma opinion, pues si bien es cierto que en algunos bailes sucedia, en su mayor parte no, tanto porque muchos de ellos tomaron el nombre de sus inventores, cuanto porque á otros les pusieron nombres caprichosos sus autores, como en el dia generalmente sucede.

El baile de las seguidillas ha sido en todos tiempos tan gracioso y honesto, como divertido; de modo que con di-

ficultad nos presentará ninguna otra nacion de Europa, otro que menos se oponga á las buenas costumbres y que mas influya para conservar la alegría, el carácter y el genio nacional.

La seguidilla es una clase de poesía compuesta de siete versos asonantes de á siete, y cinco sílabas: se compone de una copla de cuatro versos, y un estribillo de tres; bien que algunas veces por haber concluido el pensamiento en la primera copla, carece de estribillo, y en tal caso se añade de cualquiera otro. El aire de la música es de tres tiempos y está tan demarcado en sus compases, que nadie puede equivocarse. Hay tres clases de seguidillas, unas llamadas manchegas, otras boleras, y otras jitanas. Las primeras se bailan con un compás alegre y vivo, las segundas con uno regular, y las terceras, con uno muy pausado pues es canto de sentimiento. (1)

El *bolero*, no es mas que unas seguidillas menos precipitadas en su aire. Este baile llamado *bolero* es muy moderno en España, segun el siguiente párrafo que copiamos de la *Coleccion de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos.*

«Apenas por los años de 1740 se presentó en Madrid, de vuelta de sus viages á Italia, el célebre maestro de baile D. Pedro de la Rosa, (digno por su nacimiento de mejor fortuna) se instruyó á fondo de nuestro baile manchego; y como hombre que habia adquirido un perfecto conocimiento del arte de danzar, redujo las seguidillas y el fandango á principios y reglas sólidas, con las cuales á poco tiempo pudo formar discípulos que acreditaron su talento y maestría. Así siguió este baile tomando cada dia mayor perfeccion en los jóvenes españoles, hasta que por los años

(1) Véase la lámina número 10.

de 1780, se inventó en la misma provincia de la Mancha el *bolero*, otro aire ó manejo mas pausado en la guitarra, pero con mayor precipitacion en las diferencias ó pasos de las seguidillas. Este titulo de *bolero* tuvo su orígen, de que habiendo pasado á su pueblo en la Mancha, D. Sebastian Zerezo, uno de los mejores bailarines de su tiempo, y viéndole bailar los mozos por alto con un compás muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenian para sus seguidillas, creyeron que volaba ó á lo menos se lo figuraban así, segun le veian ejecutar en el aire; de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver bailar al que volaba, ó segun ellos al *bolero*.»

Por este tiempo se bailaba en las provincias de Andalucía la *tirana*, al mismo tiempo que se cantaba tambien con coplas de á cuatro versos asonantados de ocho sílabas. Este baile tenia un aire demarcado, haciendo las mugeres un gracioso juego con el delantal, y los hombres con el sombrero ó pañuelo, parecidos todos estos movimientos á los que usaban en sus bailes la antiguas gaditanas.

Por este mismo tiempo, se bailaban y componian las canciones llamadas *polos, Zorongos*, *cachirulos* y otras, las cuales introduciendolas en sus óperas el maestro D. Vicente Martin, alcanzó gran nombre y reputacion en las córtes de Viena, San Petersburgo y otras.

Se nos ha decantado tanto la música popular y danzas de los griegos y romanos en tanta infinidad de escritos, que se ha creido que con sus danzas y música hacian milagros. Sin decir nada sobre este particular, puesto que bastante hemos hablado de él en el capítulo anterior, vamos á ver si nuestra música popular y nuestros bailes, causan tales ó mayores efectos que la suya, no solo en nuestros ánimos, sí que en todos los estrangeros que la escuchan por primera vez.

Dice el célebre Longino en su tratado de lo *sublime*, hablando del efecto que resulta en la oratoria, de la colocacion de las palabras para alterar el ánimo y conmover las pasiones de los oyentes:—« ¿Y á la verdad no «vemos nosotros que el sonido de las flautas conmue«ve el ánimo de aquellos que lo escuchan y los llena de «furor como si estuvieran fuera de sí mismos? ¿*No vemos* «*igualmente que imprimiendo en el oido el movimiento de su* «*cadencia*, *les obliga á seguirle y á conformar en algun* «*modo con él los movimientos de sus cuerpos?* Y no so« lo el sonido de las flautas, instrumentos que carecen de «armonía simultánea, causan los referidos efectos por sus «ritmos melódicos solamente, sino cuantos diferentes so« nes hay en el mundo. Los de la lira hacen los mismos «efectos, y además regalan el oido con la variedad de mis« turas y concordancias simultáneas.»

Si estos son los efectos de la música griega y greco-romana vulgar ó popular, es necesario para negarselos á la nuestra iguales á los referidos por Longino y aun mayores, carecer enteramente de sentido comun; porque ¿qué persona de ambos secsos natural de Vizcaya al oir un *zorzico*, no se conmueve y alboroza, y sigue alegre y casi bailando al tamboril y la flauta? ¿Qué gallego y asturiano al escuchar la *gaita, muñeira, danza prima etc.* olvidando su natural pesadez de cuerpo, no respinga y se entusiasma? ¿Qué zángano de Valladolid ó charro de Salamanca no salta de placer al oir repicar con los panderos y desmesuradas castañuelas, sus canciones y sonadas favoritas? ¿Qué murciano permanece impasible al escuchar al son de la guitarra, sus *torrás*, y sus *parrandas*? ¿Qué manchego no pierde los estribos, como vulgarmente se dice, al son de las *seguidillas*? ¿Qué andaluz no se jalea y deshace de alegría al escuchar el *fandango*, el *ole*, las *sevillanas*, la *ron*-

deña, el *vito* y otros mil? ¿Qué aragonés y valenciano quedará tranquilo al sonar en la sonóra y la guitarra, esas encantadoras *jotas* capaces de resucitar á un muerto? Si de España pasamos á nuestra América, ¿qué americano no pierde aquella indolencia propia y característica del país, al oir la *guaracah*, el *jarabe* y el *tango?* ¿Y qué estrangero al oir todos estos aires característicos de los españoles, permanece impasible sin sentir en su corazon la alegría, el entusiasmo, y el placer que nuestra música inspira?

La armonía de nuestras *guitarras*, el sonido de la *flauta* y el *tamboril*, el repique de las *castañuelas*, los ecos de la *gaita*, los golpes y redobles del *pandero*, y hasta el simple *palmoteo* con las palmas de las manos, tienen un atractivo mágico para nuestros aldeanos y artesanos, que pasan horas enteras escuchando con un gozo y felicidad indecibles. Para el pueblo español la mayor diversion es la música y el baile; prueba de su honrado carácter, de la sencillez de sus costumbres, y de la felicidad que podriamos gozar si hubiese un gobierno menos ocupado en política, y mas enterado en el modo de hacer la felicidad de los pueblos.

Aunque seamos algo pesados, vamos á citar un pequeño párrafo de la *memoria sobre las diversiones públicas*, escrita por nuestro célebre D. Gaspar Melchor de Jovellanos, y leida en la Academia de la Historia en 1796, por parecernos muy del caso en este lugar, y porque el voto de este eminente español, prestará apoyo y dará fuerza á nuestras débiles palabras.

«Este pueblo (dice Jovellanos hablando del pueblo español) necesita diversiones, no espectáculos. No ha menester que el gobierno le divierta pero sí que le deje divertirse. En los pocos dias, en las breves horas que puede destinar á su solaz y recreo, él buscará, él inventará sus entretenimientos. Basta que se le dé libertad y proteccion

para disfrutarlos. Un dia de fiesta claro y sereno en que puede libremente pasear, correr, tirar á la barra, jugar á la pelota, al tejuelo, á los bolos, merendar, beber, bailar y triscar por el campo, llenará todos sus deseos, y le ofrecerá la diversion y placer mas cumplido. ¡A tan poca costa se puede divertir á un pueblo por grande y numeroso que sea! »

«Sin embargo, ¿cómo es que la mayor parte de los pueblos de España no se divierten en manera alguna? Cualquiera que haya corrido nuestras provincias habrá hecho muchas veces esta dolorosa observacion. En los dias mas solemnes, en vez de la alegría y bullicio que debieran anunciar el contento de sus moradores, reina en las calles y plazas una perezosa inaccion, un triste silencio que no pueden advertir sin admiracion ni lástima. Si algunas personas salen de sus casas, no parece sino que el tedio y la ociosidad las echan de ellas, y las arrastran al cerro, al humilladero, á la plaza, ó al pórtico de la iglesia, donde, embozados con sus capas, ó al arrimo de alguna esquina, ó sentados, ó vagando acá y allá sin objeto, ni propósito determinado, pasan tristemente las horas, y las tardes enteras sin espaciarse ni divertirse. Y si á esto se añade la aridez é inmundicia de los lugares, la pobreza y desaliño de sus vecinos, el aire triste y silencioso, la pereza y falta de union y movimiento que se nota en todas partes, ¿quién será el que no se sorprenda y entristezca á vista de tan raro fenómeno?»

«No es de este lugar descubrir todas las causas que concurren á producirle: sean las que fueren, se puede asegurar que todas emanan de las leyes. Pero sin salir de nuestro propósito no podemos callar, que una de las mas ordinarias y conocidas, está en la mala policía de muchos pueblos. El celo indiscreto de no pocos jueces se persuade

á que la mayor perfeccion del gobierno municipal se cifra en la sujecion del pueblo, y á que la suma del buen órden consiste en que sus moradores se estremezcan á la voz de la justicia, y en que nadie se atreva á moverse, ni respirar al oir su nombre. En consecuencia, cualquiera bulla, cualquiera gresca ó algazara recibe el nombre de asonada y alboroto: cualquiera disencion, cualquiera pendencia es objeto de un procedimiento criminal, y trae en pos de sí pesquisas, y procesos y prisiones, y multas, y todo el séquito de molestias y vejaciones forenses. Bajo tan dura policía el pueblo se acobarda y entristece, y sacrificando su gusto á su seguridad, renuncia la diversion pública é inocente, pero sin embargo peligrosa, y prefiere la soledad y la inaccion, triste á la verdad y dolorosa, pero al mismo tiempo segura.»

«De semejante sistema han nacido infinitos reglamentos de policía, no solo contrarios al contento de los pueblos, sino tambien á su prosperidad, y no por eso observados con menos rigor y dureza. En unas partes se prohiben las músicas y cencerradas, y en otras las veladas y bailes. En unas se obliga á los vecinos á cerrarse en sus casas á la *queda*, y en otras á no salir á la calle sin luz, á no pararse en las esquinas, á no juntarse en corrillos, y á otras ó semejantes privaciones. El furor de mandar, y alguna vez la codicia de los jueces, ha estendido hasta las mas ruines aldeas, reglamentos que apenas pudiera exigir la confusion de una córte; y el infeliz gañan que ha sudado sobre los terrones del campo, y dormido en la era toda la semana, no puede en la noche del sábado gritar libremente en la plaza de su lugar, ni entonar un romance á la puerta de su novia.

«Aun el país en que vivo, (1) aunque tan señalado en-

(1) Esta memoria la escribió Jovellanos, en Gijon en 1790.

tre todos por su laboriosidad, por su natural alegría, y por la inocencia de sus costumbres no ha podido librarse de semejantes reglamentos; y el disgusto con que son recibidos, y de que he sido testigo alguna vez, me sugiere ahora estas reflecsiones. La dispersion de su poblacion, ni exige, ni permite por fortuna la policía municipal inventada para los pueblos agregados: pero los nuestros se juntan á divertirse en las *romerías*, y allí es donde los reglamentos de policía los siguen é importunan. Se ha prohibido en ellas el uso de los palos, que hace aquí necesarios mas que la defensa, la fragosidad del país: se han vedado las danzas de hombres: se han hecho cesar á media tarde las de las mugeres, y finalmente se obliga á disolver antes de las oraciones las romerías que son la única diversion de estos laboriosos é inocentes pueblos. ¿Cómo es posible que estén bien hallados y contentos con tan molesta policía?»

«Se dirá que todo se sufre, y es verdad: todo se sufre, pero se sufre de mala gana. Todo se sufre, ¿pero quién no temerá las consecuencias de tan largo y forzado sufrimiento? El estado de libertad es una situacion de paz, de comodidad y de alegría: el de sujecion lo es de ajitacion, de violencia y disgusto: por consiguiente el primero es durable, el segundo espuesto á mudanzas. No basta pues que los pueblos estén quietos: es preciso que estén contentos, y solo en corazones insensibles, ó en cabezas vacías de todo principio de humanidad, y aun de política, puede abrigarse la idea de aspirar á lo primero sin lo segundo.»

«Los que miran con indiferencia este punto, ó no penetran la relacion que hay entre la libertad, y la prosperidad de los pueblos, ó por lo menos la desprecian, y tan malo es uno como otro. Sin embargo esta relacion es bien

clara, y bien digna de la atencion de una administracion justa y suave. Un pueblo libre y alegre, será precisamen- activo y laborioso; y siéndolo, será bien morigerado y obediente á la justicia. Cuanto mas goce, tanto mas amará el gobierno en que vive, tanto mejor le obedecerá, tanto mas de buen grado concurrirá á sustentarle y defenderle. Cuanto mas goce, tanto mas tendrá que perder, tanto mas temerá el desórden, y tanto mas respetará la autoridad destinada á reprimirle. Este pueblo tendrá mas ansia de enriquecerse, porque sabrá que aumentará su placer al paso que su fortuna. En una palabra, aspirará con mas ardor á su felicidad, porque estará mas seguro de gozarla. Siendo pues este el primer objeto de todo buen gobierno, ¿no es claro que no debe ser mirado con descuido ni indiferencia?»

«Hasta lo que se llama prosperidad pública, si acaso es otra cosa que el resultado de la felicidad individual, pende tambien de este objeto: porque el poder y la fuerza de un estado no consiste tanto en la muchedumbre y en la riqueza, cuanto y principalmente en el carácter moral de sus habitantes. En efecto, ¿qué fuerza tendría una nacion compuesta de hombres débiles y corrompidos, de hombres duros, insensibles y agenos de todo interés, de todo amor público?»

«Por el contrario, unos hombres frecuentemente congregados á solazarse y divertirse en comun, formarán siempre un pueblo unido y afectuoso. Conocerán un interés general, y estarán mas distantes de sacrificarle á su interés particular. Serán de ánimo mas elevado porque serán mas libres, y por lo mismo serán tambien de corazon mas recto y esforzado. Cada uno estimará á su clase, porque se estimará á sí mismo, y estimará las demas, porque querrá que la suya sea estimada. De este modo,

respetando la gerarquía y el órden establecidos por la constitucion, viviráu segun ella, la amarán, y la defenderán vigorosamente creyende que se defienden á sí mismos. Tan cierto es, que la libertad y la alegría de los pueblos, están mas distantes del desórden que la sugecion y la tristeza.»

«No se crea por esto que yo mire como inútil, ú opresiva la magistratura encargada de velar sobre el sosiego público. Creo por el contrario, que sin ella, sin su continua vigilancia, será imposible conservar la tranquilidad y el buen órden. La libertad misma necesita de su proteccion, pues que la licencia suele andar cerca de ella, cuando no hay algun freno que detenga á los que traspasen sus límites: Pero hé aquí donde pecan mas de ordinario aquellos jueces indiscretos que confunden la vigilancia con la opresion. No hay fiesta, no hay concurrencia, no hay diversion en que no presenten al pueblo los instrumentos del poder y la justicia. A juzgar por las apariencias pudiera decirse que tratan solo de establecer su autoridad sobre el temor de los súbditos, ó de asegurar el propio descanso á espensas de su libertad y su gusto. Es en vano: el público no se divertirá mientras no esté en libertad de divertirse: porque entre rondas y patrullas, entre corchetes y soldados, entre varas y bayonetas, la libertad se amedrenta, y la tímida é inocente alegría huye y desaparece.»

«No es este ciertamente el camino de alcanzar el fin para que fué instituido el magistrado público. Si es lícito comparar lo humilde con lo escelso, su vigilancia debería parecerse á la del Ser Supremo: ser cierta y continua pero invisible: ser conocida de todos, sin estar presente á ninguno: andar cerca del desórden para reprimirle, y de la libertad para protegerla: en una palabra, ser fre-

no de los malos y amparo y escudo de los buenos. De otro modo el respetable aparato de la justicia se convertirá en instrumento de opresion, y obrando contra su mismo instinto, afligirá y perturbará á los mismos que debiera consolar y proteger.»

«Tales son nuestras ideas acerca de las diversiones populares. No hay provincia, no hay distrito, no hay villa ni lugar que no tenga ciertos regocijos y diversiones ya habituales, ya periódicas establecidas por costumbre. Ejercicios de fuerza, destreza, agilidad ó ligereza: bailes públicos, (1) lumbradas ó meriendas: paseos, carreras, disfraces y mogigangas: sean los que fueren, todos serán buenos é inocentes con tal que sean públicos. Al buen juez toca proteger al pueblo en tales pasatiempos: disponer y adornar los lugares destinados para ellos: alejar de allí cuanto pueda turbarlos, y dejar que se entreguen libremente al esparcimiento y alegría. Si alguna vez se

(1) «Cnando escribimos esta memoria, no conociamos el paia vascongado, ni aus bailes dominicales: pero nn viage hecho por él en 1791, y repetido en 1797, nos proporcionó el gusto de observarlos, y nos confirmó mas y mas en lo que habiamos escrito acerca de las diversiones popnlarea. Es ciertamente de admirar cuan bien se concilian en estos sencillos pasatiempos el órden y la decencia con la libertad, el contento, la alegria y la gresca que los anima. Allí es de ver un pueblo entero sin distincion do secsos ni edades, correr y saltar alegremente en pos del tamboril asidos todos de las manos, y tan enteramente abandonados al esparcimiento y al placer que fuera muy insensible qnien los obsersavase sin participar de su inocente alegria. Tanto basta para recomendar estas fiestas públicas á los ojos de todo hombre sensible; pero el filósofo verá además en ellas el origen de aquel candor, franqneza y genial alegria que caracteriza al pueblo que las disfruta; y ann tambien de la nnion, de la fraternidad, y del ardiente patriotismo que reina entre sus individnos. (a) ¡Cuán fácil no fuera, con solo estender tan sencillas instituciones, lograr los mismos inestimables bienes en otras provincias!»

(a) En el año de 1851 y 1852, tuvimos el singular placer de recorrer todas las provincias vascongadas y apesar de los años que han padecido de una guerra tan fratricida, aua costumbrea no han variado en nada y siguen siendo aus diversiones y alegrías las mismas qne describe Jovellanos.

presentare á verle, sea mas bien para animarle, que para amedrentarle, ó darle sujecion, sea como un padre, que se complace en la alegría de sus hijos, no como un tirano envidioso del contento de sus esclavos. En suma, nunca pierda de vista que el pueblo que trabaja, como ya hemos advertido, no necesita que el gobierno le divierta, pero si que le deje divertirse.»

Esta memoria escrita por Jovellanos en 1790, con pequeñas escepciones, no parece sino escrita para nuestros dias: de lo que se infiere que si hemos adelantado en política, nos hemos estacionado con respecto á saber dar á los pueblos la verdadera felicidad, que es la tranquilidad, y el sosiego.

CAPITULO VII.

Alemanes.—Sus conocimientos músicos.—Anotacion de su música.—Sus representaciones cantadas.—Romerías de los alemanes.—Federico I y los catalanes.—Regalos de este emperador á los españoles.—Aficion de los alemanes á la música catalana.—Aprecio de los alemanes á los músicos españoles.—Enrrich compositor español.—Hernando Lazo idem.—Parecer de los escritores italianos.—El Cardenal Grimano.—Parecer sobre la introduccion del melodrama en Alemania.— Genio de los alemanes para la música, y su aficion.—Proteccion á la música por los príncipes de Alemania.—Claudio Monteverde.—Kansperger.—Federico Handel.—José Zaragoza.—Sebastian Duron.—Imperio de Cárlos VI.—Revolucion de la música alemana é italiana.

Los alemanes antes de recibir el evangelio, cantaban de un modo muy semejante al que tenian los romanos á cuyos conquistadores deben las primeras ideas de civilizacion. Despues de recibido el evangelio, se conformaron con el canto liturgico de la iglesia romana, como consta de Amalario y otros escritores. (1)

En tiempo de Carlo-magno, recibieron nuevamente el canto gregoriano admitido desde el tiempo del mismo reformador, pero viciado despues por la ignorancia que comunmente reinaba en aquellas regiones, ó por la introduccion de tonos profanos á cuya clase de música los alemanes siempre fueron propensos. Buen testimonio tenemos de ello en la cancion del sajon Gotescaldo (2) en

(1) Bibliot. PP. Martin Gerbert de cantu et música sacra.

(2) Gotescaldo fué mandado azotar por el arzobispo Hicmar, y despues condenado á destierro apesar de haber defendido su inocencia San Remigio de Leon, y San Prudencio de Troyes.

la cual se lamenta de su bien ó mal merecido destierro, por haber predicado falsas noticias sobre la predestinacion.

De dicha cancion copiamos la estrofa siguiente por parecernos que el lector la leerá con gusto.

Ut quid jubes, pusiole?
Quare mandas, filiole?
Carmen dulce me cantare
Cum sim longé exul valde
Intra mare
O cur jubes canere?
Magis mihi miserabile
Flere libet puerale
Plus plorare quam cantare;
Carmen tale jubes quare,
Amor care
O cur jubes canere.

Esta cancion y otras, se cantaban con el tono de los himnos litúrgicos, por ser costumbre general de aquellos tiempos en Italia y Francia, y aun seguida de los provenzales franceses del siglo XII.

El modo de anotar en Alemania la música tanto eclesiástica como profana en aquella época, era colocando los puntos entre líneas orizontales, segun se infiere de dos fragmentos insertos por el P. Kirguer en el tomo primero de su *Musrgia*, estractados de unos códices ecsistentes en los monasterios del Salvador Mesanense, y de Vallhumbrosa.

La aficion de los alemanes á toda clase de música profana, acaso les llevó antes que á los provenzales á las representaciones cantadas. Estos espectáculos groseros, fueron mirados con horror por las personas sensatas, y en contra-cambio inventaron otros de asuntos sagrados. Así

parece deducirse de las muchas composiciones dramáticas escritas todas ellas por personas eclesiásticas, entre las cuales se hallan seis compuestas, en el siglo X por Rosvita canónigo de Gandersheim.

Estas composiciones las aprendieron hasta las personas mas pobres y con pretesto de visitar los santuarios mas célebres de Europa vestidos de peregrinos, las comunicaron á todas las demás naciones europeas, representándolas en los pueblos por donde pasaban, en los cementerios, y en las plazas: industria que les proporcionó una subsistencia segura en su vida errante.

A los que ganaban su sustento cantando, tocando algun instrumento músico, ó representando, les llamaban los antiguos tudescos *Minnesarger*, que viene á ser lo mismo que juglar.

Como el sepulcro de Santiago de Galicia era en aquellos tiempos quizá el santuario mas célebre, los errantes alemanes teniendo que atravesar por la Provenza y Cataluña infundieron en estos nacionales la idea de las representaciones cantadas, y como mas adelantados en la música que los alemanes, dieron á las dichas farsas una perfeccion que no tenian las de los peregrinos estrangeros ni en la música ni en el verso, el cual era concebido en un pésimo latin. En efecto, el emperador Federico I, admiró tanto las farsas, bailes y canciones de los catalanes cuando los oyó en Turin, que llevó á Alemania no pocos de aquellos cantores, poetas y juglares, los cuales introdujeron en aquellas regiones el gusto de su música y el de su poesía en idioma catalan, como asegura Bielfeld.

Los grandes regalos que el emperador y otros príncipes de Alemania hicieron á los catalanes, y lo bien recibidos que eran en todas partes, hizo á los trovadores y juglares españoles, frecuentar mas en lo sucesivo esta nacion que la

Italia, desde cuyo pais pasaron á Flandes sembrando por toda aquella tierra el gusto á la música tanto melódica como armónica, compuesta de voces é instrumentos.

Los alemanes establecidos al otro lado del Rin, despues que el emperador Federico I de Suabia, les hizo gustar los atractivos de la música catalana, se aficionaron á ella de tal manera que todavía la conservan hoy dia en sus antiguas fiestas bacanales llamadas *Wirschaft*, las cuales se celebran con mucho aparato, bailes y músicas, cantando canciones en idioma Aleman enteramente parecidas aun en nuestros dias, á las populares de Cataluña, en sus aires y metros á pesar de los grandes adelantos que en todos ramos del arte musical ha hecho la Alemania.

No debe estrañar esto, cuando se sabe positivamente que no faltaron músicos españoles en Alemania desde los años de 1153, hasta principios de este siglo; porque apenas decayeron los provenzales, cuando los vínculos que unieron el imperio de Alemania con España, les facilitaron otros muchos de gran talento; y siempre aquel imperio ha tenido y tiene una gran predileccion por todo lo español.

En tiempo de Maximiliano I, cuñado de Felipe el hermoso conde de Flandes y rey de España, floreció en la córte imperial el célebre compositor catalan Enrrich, al cual honró con grandes distinciones por su estraordinario mérito, el Cesar austriaco y todos los príncipes de su imperio.

Apenas la muerte habia cortado el hilo de la vida á este célebre maestro compositor español por los años de 1330, cuando el duque de Babiera Alberto III, llamó desde Flandes á su córte, al célebre clavicordista ó pianista y compositor de música tanto sagrada como profana Hernando Laso natural de Jaen reino de Granada, llamado

por los alemanes Orlando; no tanto para que le sirviese en su capilla y cámara, cuanto para que sembrase la buena semilla de la música armónica española en aquel país; y entre los discípulos que tuvo, se cuenta al famoso Horricio autor de un buen tratado de armonía.

Los escritores italianos que han tratado de la música de los alemanes, apenas les conceden los mas previos conocimientos armónicos antes de mediados del siglo XVII, época en que ellos introdujeron en Alemania la ópera italiana, espectáculo que suponen dichos escritores de todo punto desconocido de los alemanes antes de la *Dafne* del Renuccini, traducida por Opitz del italiano al aleman. Bien puede ser verdad, pero nosotros creemos que se engañaron tanto en lo primero como en lo segundo, puesto que por los años de 1567 época en que vivia el celebre Laso, seguramente la Italia no tenia un profesor mejor que él, sin esceptuar á Zarlino. En prueba de ello, solamente diremos, que el cardenal Grimano gran amante de la música, noticioso de la gran pericia de Erasmo Horricio discípulo de Laso, le llamó á Roma para compositor de su cámara, y estando en este empleo, escribió el célebre tratado de la armonía, del cual los músicos italianos sacaron no pocas utilidades en órden á la perfecion de su música tanto sagrada como profana.

Bajo de este supuesto, los músicos alemanes no tenian necesidad de los italianos para formarse en la música un sistema que resultára agradable no solo á su pais, sino á toda la Europa.

En cuanto á si conocieron los alemanes el drama antes de 1630, ó no lo conocieron, no podemos afirmarlo ciertamente, pero se nos hace casi increible que habiendo este espectáculo nacido en España en una época de alianza tan íntima entre españoles y alemanes, no se ejecutasen en

Alemania algunos ensayos antes que en Italia; y mucho mas recordando que en las fiestas que se celebraron en dicho país, cuando Cárlos I rey de España y V emperador, se presentó por primera vez en público, se ejecutó un espectáculo compuesto de bailes y músicas, el cual concluyó con el vuelo de un águila imperial que llevando en sus manos una corona, ciñó con ella las sienes del invicto Cárlos: ceremonia que á nuestro modo de entender no podia menos de ser precedida de algunas esceuas cantadas, como en efecto lo hemos leido en un historiador de las glorias de Cárlos V. Si esto es cierto, los ensayos del melodrama, resultan mas antiguos en Alemania que en Italia.

Sea de esto lo que fuere, lo cierto es, que apenas se hallará en todo el universo, nacion que manifieste mas pasion por todo genero de música que los alemanes; y estamos por añadir, que ni tampoco manifieste mas genio para cualquiera de los difcrentes ramos que abraza el arte musical. Ellos son los inventores de un gran número de instrumentos, y los perfeccionadores de casi todos los antiguos, desde el órgano hasta el flautin. En cuanto á la música sagrada, diremos solamente, que apenas se halla iglesia de católicos, monasterio ó comunidad religiosa que carezca de capilla de música: y con respecto á la música profana, desde las primeras nociones que tuvieron del melodrama, hasta el presente, la han practicado sin intermision en su propio idioma con un suceso grande, ya en unas córtes ya en otras, aun siendo la pasion que mas les domina la ópera italiana.

Puede asegurarse que este espectáculo italiano, no hubiera tenido la perfeccion que hoy tiene en cuanto á la espresion dada por la música á la poesía, por mas que los duques de Sajonia, de Babiera, de Witemberg y aun los Leopoldos, agotasen sus erarios en premiar poetas, canto-

res, instrumentistas, y maestros italianos, si los profundos génios filármonicos alemanes no hubiesen tomado por su cuenta este asunto.

Nos inclina á este modo de pensar, el haber observado que despues del español D. Claudio Monteverde, que fué el que dió alguna perfeccion al melodrama italiano, este, á pesar de los esfuerzos de Giovanelli, Ferrrari, Frescosialdi, Teofili, ni aun los del español D. Francisco Corneta,y otros muchos compositores de música teatral italianos discípulos de Monteverde y de Corneta, no adelantaron un solo paso en la espresion, hasta que el caballero Kansperger adoptando el sistema de temperamento español propuesto por Bartolomé Ramos casi dos siglos antes á los italianos, se comenzaron á oir frases armónicas en las escenas italianas, que daban toda la espresion á las palabras. Introdujo asi mismo dicho Kansperger en la ópera italiana, los violines, los que juntos con las arpas, laudes y tiorvas, contribuyeron no poco á la pefeccion del melodrama.

El célebre sajon G. Federico Händel con todo su fecundo ingenio y profundos conocimientos armónicos y filosóficos, logró despues mas perfeccion en el arte. A este insigne profesor de música se debe el oir en un mismo concento armónico, no solo muchos primores del gran arte melódico y armónico aplicados con toda propiedad al asunto del drama, sino tambien la variedad y conjunto agradable de instrumentos de cuerda y de viento, que hacen toda la perfeccion de la sinfonía moderna, haciéndonos oir con sus combinaciones melódicas y armónicas, el dulce murmullo del arroyuelo, el estrépito del torrente, el agradable susurro del viento, el hórrido retumbar del trueno, los ahullidos de las fieras, el apacible sonreir de las gracias, el diverso canto de las aves, y otras mil cosas propias al objeto de la música.

No obstante estos adelantos de los alemanes en la música práctica llamada italiana moderna, por haberse empleado los mayores talentos de Europa en la perfeccion del melodrama italiano, y que Galiley, el francés Des-Cartes, el inglés Wallis, Mercene, y otros escritores alemanes, se habian dedicado á la ilustracion de la parte científica de esta encantadora ciencia, mientras la España oprimida de sus muchos enemigos, no se empleaba sino en buscar medios para evadirse de ellos; con todo, respecto á la parte científica del arte, floreció un José Zaragoza que por el rumbo que siguió, no es de menos utilidad á los estudios facultativos, que los referidos escritores estrangeros.

El nombramiento de maestro compositor de música de la capilla imperial de Viena por el emperador Cárlos VI en favor del español D. Sebastian Duron á propuesta de los ministros y señores mas principales de la córte alemana, los cuales desde el imperio de Leopoldo casi todos eran partidarios de los italianos y mucho mas despues de haber oido las obras armónicas de todos los mejores compositores de esta nacion tanto de música sagrada como profana, manifiesta de una manera nada equivoca el superior mérito de Duron, y que en España no se habian estinguido todavía los conocimientos verdaderos del arte. Y considerando que el imperio de Cárlos VI, fué como el cimiento de las bellezas musicales que en nuestros dias son el encanto de todas las naciones, nos hace creer que Duron con su singular talento influyó no poco en ello.

Se puede decir que la Europa toda desde que Lulli se constituyó el corífeo de la Francia, se hizo parcial de la música francesa, aceptando los compositores mas célebres de Italia y Alemania, el estilo francés en toda música. No se tiene noticia de que compositor alguno se atreviese á

competencias con Lulli, sino Duron en el mismo París ; y sino le venció, le disputó con honor el principado universal de la música, por un camino enteramente distinto del que Lulli seguía.

Pasó Duron á la córte de Viena desde Madrid á donde fué llamado para ocupar la plaza de maestro de la capilla real de Cárlos II, y al poco tiempo se advierte una completa revolucion en la música alemana e italiana, tal, que de una misma que era antes con la francesa, desde esta época en adelante se diferenciaron de la misma manera que los colores negro y blanco. Esta mutacion de estilo musical entre italianos y alemanes, no parece verosímil aconteciese sin la intervencion de un génio invantor, sostenido y protegido de un Mecenas ó por mejor decir de un augusto como Cárlos VI; porque ademas de haberse hecho moda en aquellos tiempos el cantar, tocar y componer á la francesa entre los italianos y alemanes, en ningun país de Europa se premiaban los talentos como en Alemania, y mucho mas cuando en ello se lisonjeaba á un soberano que sabia dar catorce mil escudos á Claudio Aquillini poeta de vena trivial, por la composicion y dedicatoria de un no muy buen soneto. Duron tenia las circunstancias que se requerian para el caso: ciencia musical, ingénio, filosofía, y sobre todo el favor de un rey tan magnánimo y liberal en premiar todo lo que podia contribuir á los adelantos musicales; que su siglo era el siglo de oro de la música italiana en particular, por haberla mirado dicho soberano como propia de sus súbditos, y de todas las naciones en general, por haberse conseguido bajo sus auspicios, el dar á la música una perfeccion que en vano podria darsele mayor en adelante.

Uno de los motivos que nos inclinan á creer que la perfeccion de la música moderna se debe al singular talen-

to del español D. Sebastian Duron protegido por el emperador Cárlos VI, es que el padre de este, Leopoldo I señor tan aficionado á la música que se cuenta de él que en su última enfermedad despues de haber cumplido con los deberes de católico-cristiano hizo llamar á sus músicos, de cámara para que ejecutasen una composicion patética durante la cual exhaló su último suspiro: un señor, volvemos á repetir, tan amante de la música, y tan sumamente liberal en premiar los mejores talentos de Italia y Alemania con el fin de dar á la música tanto sagrada como profana el mas alto grado de perfeccion posible sin mendigar nada á las naciones que estaban separadas de su poderosa proteccion, no pudo conseguir con todos sus esfuerzos otra cosa que el formar buenos imitadores del francés Juan Bautista Lulli, como son Hándel entre los alemanes, y Rossi, Corelli, Casati, Melani, Segreszi, Colonna, Basani, Estrada, y otros muchos compositores italianos; los cuales pusieron en música los melodramas que escribieron los poetas cesáreos, el marques de Santinelli, Cárlos Maggi, Francisco Lemene, Capece, Silvio, Stampiglia, y otros, imitando en sus versos al poeta francés Quinault.

Llega nuestro Duron á Viena casi al mismo tiempo que el sábio poeta italiano Apostolo Zeno, y para que Duron como eclesiástico hiciese oir á la córte imperial los primeros ecos de su bien templada lira, y las frases melódicas y armónicas de su sublime ingenio, dice el autor del *Orígen del melodrama moderno* en su disertacion ó memoria histórica, que el emperador Cárlos VI mandó á Zéno, que escribiese los oratorios sacros: *Sisara*, *Las profecías de Isaías*, *El Ezequiel*, *Naaman*, *Tobías*, *La Jerusalen, convertida*, *José*, *Daniel*, y *David humillado*; á todos los cuales puso Duron una música tan propia y adecuada, y al mismo tiempo tan nueva, que arrastró en su séquito á

todos los ingenios de Alemania é Italia, sin dejarles libertad para seguir mas rumbo tanto en la música sagrada como en la profana que el de la imitacion.

El autor de la memoria citada, dice: que habiendo llegado á noticias del rey de España los aplausos que Duron alcanzaba en la córte imperial de Viena, mandó que se librasen á dicho compositor en la córte estrangera mientras viviese, el sueldo de maestro de la capilla real de España en premio de su gran talento.

En el curso de nuestra historia daremos mas estensas noticias de este insigne compositor español.

CAPITULO VIII.

Conocimientos de los flamencos en música.—Compositores de música.—Conquista de Flandes por Liderico Harbisique, caballero español.—Los primeros maestros de los flamencos fueron españoles.—Fiestas de los locos y del asno.—Fiestas llamadas de la Inocentada.

En el siglo XVI los flamencos fueron tan célebres en la república armónica, que nuestro célebre Francisco Salinas, no dudó darle tanto el principio facultativo de la parte científica de la música, como en el arte de la consonancia y disonancia, al flamenco Adriano de Willaert.

Teixidor dice que los flamencos podian competir con los músicos españoles, y añade que los compositores célebres de Flandes, ilustraron la Italia y la Alemania, particularmente en el ramo llamado concierto instrumental. Dice tambien dicho autor, que los compositores de música tanto vocal como instrumental que se distinguieron en dicho siglo segun Luis Guicciardini en su descripcion de la Flandes dedicada á Felipe II, fueron: Cipriano de Borc, Juan de Coik, D Felipe Montes español, Orlando de Laso idem, Mancicourt, Basso, Justino Baston, Cristiano Holand, Jaques de Waer, Bonmarche, Severino Corneta español, Pedro de Hot, Gerardo de Tornout, Huberto Walcrant, Jaime de Berkem, y Adriano de Willaert.

Ninguno de estos dos escritores españoles, dice quienes fueron los primeros maestros de los flamencos, ó al menos en que fuentes principiaron á beber los raudales de la cien-

cia. Nosotros que anhelamos toda la gloria posible para nuestra patria, siempre que esta gloria no sea fábula, como suele acontecer en algunas naciones, vamos á manifestar los motivos por los cuales creemos haber sido los españoles los maestros de los flamencos, aunque esto sirva de risa ó de corage á los que solo encuentran la ciencia y el saber en los paises estrangeros, y ridiculizan cuanto pueden su propio país. ¡Qué estraño es que los estrangeros nos miren con tanta indiferencia, si nosotros les damos motivo á ello, ó bien hablando mal de nosotros mismos, ó bien poniendo al frente de cátedras y oficinas, á muchos que no conocen ni aun los rudimentos primeros de su idioma!

En el siglo IX los flamencos eran enteramente bárbaros. El emperador Carlo-magno considerando inconquistables á los sajones, gente feroz y belicosa fortificada en los paises bajos, se los cedió á Liderico de Harbisique caballero español, en atencion á los servicios prestados no solo á su augusta persona en las guerras contra los moros de España y contra los sajones y frisones de Alemania, sino tambien por los prestados á su abuelo Cárlos Martel y á su padre Pepino I de Francia: y Gerardo conde de Rosellon, en agradecimiento á lo mucho que dicho Harbisique se distinguió en las batallas contra los árabes que invadieron sus estados, le dió por muger á su hija Hermongarda.

Liderico conquistó y sugetó á los sajones establecidos en Flandes, y ellos bajo la soberanía de este primer conde de Borgoña, principiaron su civilizacion con la introduccion del evangelio por dicho conde, é inspirándoles grande amor á las artes y á las ciencias.

Para el efecto, llamó Liderico á personas doctas, y fundó monasterios en los cuales no solo se enseñaba la

verdadera religion, sino tambien las ciencias, como consta de las crónicas del monasterio de San Bertin de Alffingen (1) situado en el Brabante, y otros muchos monasterios en los cuales los flamencos aprendieron los principios de las ciencias y de la música.

Siendo como es innegable, que el referido primer conde de Flandes fué español, natural de Lisboa: (2) siendo su esposa rosellonesa y protectora de la música; y siendo en aquella época los españoles los maestros de esta ciencia, sin ningun género de duda los primeros maestros de música de los flamencos, fueron españoles.

En confirmacion de esta verdad, no hay mas que ver los antifonarios mas antiguos de aquellos monasterios é iglesias catedrales, particularmente la de Hannover fundada por dicho conde para lugar de su sepulcro, y se verán anotados dichos antifonarios, con las figuras musicales llamadas puntos, ya cuadrados, ya redondos ó esquinados, propios de la escritura española de aquellos tiempos,

El autor de una memoria sobre el orígen del melodrama moderno, dice, que los primeros maestros de los flamencos, fueron los franceses que se formaron en la academia de música y poesía fundada por Carlo-magno. Esto no puede ser cierto, porque si lo fuese, sería preciso confesar que los discípulos habian sido muy superiores á sus maestros en aquel mismo tiempo. Observando que á principios del siglo XII floreció entre los flamencos un Franco Abad del monasterio de Alffigen escritor del canto medido, en cuya época los franceses no tenian casi ningun conocimiento de ello, segun afirma Geraldo, nos prueba hasta la evidencia que los maestros de los fla-

(1) Año 762. Anal. San Bertin.

(2) Panegírico de los duques de Borgoña por D. Fernando Abian de Castro.

mencos fueron españoles y no franceses. Es verdad que la cancion que dicho Franco propone por modelo de su sistema con respecto al valor de las notas musicales llamadas *puntos*, es francesa; pero esto lejos de probar ventajas de parte de los franceses, no prueba mas, que los juglares de dicha nacion que en esta época viajaban por Flandes, cantarían con poco arreglo y menos compás como se vé por la melodía que Franco trae por modelo.

Lo que de Francia pasó á Flandes, fueron las farsas profanas y aun sagradas tan ridículas y escandalosas; pues aunque en España no careciamos de ellas, nunca llegó el escándalo al estremo de las hechas en Fracia, Inglaterra, Alemania é Italia.

Al ver en los flamencos tanto entusiasmo por toda clase de diversiones despues que sus estados se hicieron el centro de las riquezas, nos hace creer que en este país tomó incremento la célebre fiesta llamada de los *locos*, la cual entre los eclesiásticos comenzaba la víspera de la Espectacion y concluia con la octava de la Epifania.

Esta funcion que no pudo tener otro orígen que la comun ignorancia del siglo X, y que se hizo general en todas las iglesias de Occidente habiendo sido su duracion casi de ocho siglos, apesar de los decretos de los Sumos Pontifices, y de los mandatos é institutos de los legisladores, consistia en ciertos disfraces adoptados no tan solamente por el pueblo y con los cuales se presentaban en las iglesias, sino tambien por el clero el cual vestido ridículamente, cantaba los divinos oficios cuando no de una manera burlesca, por lo menos interpolando con ellos, canciones, tañidos, bailes profanos, y no pocas veces representaciones cómicas, no las mas edificantes ejecutadas por los mismos clérigos segun se infiere del decreto de Gregorio IX concebido en estos términos:—*Tiunt ludi*

theatrales in eclesia, et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur monstra larvarum verum etiam in aliquibus festivetatibus diaconi, Presbiteri, ac subdiaconi, infamiae sua ludibria ex cercere præsumunt.

En Francia y aun en todos los paises del norte segun Mr. Tillot, (1) se elegía en primer lugar un prelado burlesco para cuyo efecto se tenia un cabildo pleno, y la suerte siempre recaía, cuando no en el sugeto mas insensato de toda la clerecía, por lo menos las mas veces, en el mas simple de todas las personas eclesiásticas, como nos lo representa en su *Cuasimodo*, Victor Hugo, en la célebre novela *Nuestra Señora de París*.

El prelado burlesco concedia gracias é indulgencias tan estravagantes, como las figuras que le rodeaban. Los divinos oficios se acompañaban con ladridos de perros, y mayidos de gatos, é incensaban al clero y pueblo con las mas repugnantes drogas, cantando poesías ridículas en lugar de los cánticos sagrados. Se disfrazaban unos con trages de mugeres, otros de comediantes, y la mayor parte con máscaras de difcrentes clases; bailaban en la nave de la iglesia, en el coro, y al rededor del altar durante la celebracion de la misa. Concluida esta y los demas oficios sagrados, corrian por la iglesia saltando y brincando de tal manera, que provocaban á risa á las personas mas circunspectas y que mas reprobaban tales escesos. Todo esto no se crea se hacia solo en las catedrales, sino en las colegiatas y hasta en los conventos de uno y otro secso. (2)

(1) Memoires pour servir á l' histoire de la fête de Fous, par du Tillot, 1741.

(2) En la biblioteca real de Paris, se halla un manuscrito, en el cual está anotado el oficio de la fiesta de los locos, tal cual lo cantaban en la iglesia de Sens provincia de Francia, bajo el título: *Officium Stultorum ad usum Metropoleos ac primatialis Ecclesiæ Senonensis*. Una instruccion colocada á la cabeza del libro dice, que este oficio fué compuesto por Pedro de Corbolio, Arzobispo de Sens, en tiempo en que ocupaba la silla pontificia el Papa Honorio III.

Habia á mas de esta fiesta repugnante llamada de *locos*, otra con el título del *Asno*, en memoria de la huida de la Vírgen á Egipto.

Una jóven doncella ricamente adornada, y llevando en brazos un niño de pecho, montaba un asno vistosamente enjaezado, al que se conducía en procesion al altar. Entonábase con gran pompa y aparato la misa mayor, y se acostumbraba al bruto á que se arrodillase en los momentos oportunos. Cantábase en honor de este animal un himno tan impío como pueril, y concluía la ceremonia, en vez de pronunciar el sacerdote las palabras con que ordinariamente se despide al pueblo, rebuznando tres veces, á lo que los concurrentes contestaban con otros tres rebuznos. (1)

Esta tan estravagante ceremonia, no era una simple farsa representada en el templo con acompañamiento de ritos religiosos, sino un acto de devocion representado por los ministros del culto y autorizado por la iglesia. (2)

La fiesta del *Asno*, se cree era mas antigua que la de los *locos*, porque se encuentra en el oficio de esta, una oracion de aquella, que se cantaba antes del *Deus in adjutorium*. El libro de que hablamos, comienza por una antífona que se cantaba á la puerta de la iglesia antes de la epístola: *in januis Ecclesiæ*. Esta antífona que era una invitacion á la alegría, concluia con estas palabras remarcables: *Sint hodié procul invidiæ, procul omnia mœsta. Læta volunt quicumque colunt asinaria festa.*

Los versos que se le cantaban al asno en esta ceremonia rídicula, son los siguientes:

(1) Ducange. voc. festum. vol. 3. p. 424.

(2) Robertson. Hist. de Car. V tomo 1.°

ORACION DEL ASNO.

Orientibus partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus
Hez, sir' âne, hez.

—

Hic in collibus Sichen
Enutritus sub Ruben,
Transiit per Jordanem,
Saliit in Bethleem.
Hez. sir' âne, hez.

—

Saltu vincit hinnulos,
Damas et capreolos,
Super Dromedarios
Velox mandianeos,
Hez, sir' âne, hez.

—

Aurum de Arabia
Thus et myrrham de Saba
Tulit in Ecclesia
Virtus asinaria.
Hez, sir' âne, hez.

—

Dum trahit vehicula
Multa cum sarnicula,
Illius mandibula
Dura terit pabula,
Hez, sir' âne, hez.

—

Cum aristis ordeum
Comedit et carduum,
Triticum á palea
Segregat ni area,
Hez, sir' ane, hez.

—

Amen dicas asine
Jam Satur ex gramine
Amen, amenitera,
Aspernare vetera,
Hez, sir' ane, hez. (1)

Si bien los españoles teniamos fiestas en las iglesias por este mismo tiempo y casi por el mismo estilo llamadas *inocentadas*, aunque participaban del gusto de esta fatal época, nunca llegaron al estremo de los paises ya citados.

En las leyes de partida, ley 34, título 6, partida 1.ª hablando de los clérigos, se lee lo siguiente: «Non deben »ser facedores de juegos de escarnio por que los vengan á »ver gentes como se facen: é si otros homes los ficie»sen, non deben los clérigos venir, porque facen y muchas »villanías é desaposturas ni deben otros estas cosas facer »en las iglesias; antes decimos que los deben echar de »ellas deshonrradamente, ca la iglesia de Dios etc..... »pero representacion hay que pueden los clérigos facer, »así como de la nascencia de nuestro Señor Jesucristo. E »otro si de su aparicion, como los reyes magos le vinie»ron á adorar, é de su resurecion, que muestra que fué »crucificado, é resucitado al tercero dia: tales cosas como »estas, que mueven al home á facer bien, é haber devocion

(1) Véase la melodía de esta oracion, en el núm.º 10. Todas las estrofas son sobre el mismo canto.

»en la fé, puedenlas facer, é ademas porque los homes »hayan resembranza, que segun aquellas fueron las otras »hechas de verdad: mas esto deben facer apuestamente, »é con muy grande devocion é en las ciudades grandes, »donde hubiere arzobispo é obispo, é con su mando de »ellos é de los otros que tuvieren sus veces, é non los de»ben facer en las aldeas nin en los lugares viles, nin por »ganar dinerò con ellas.»

Del contesto de esta ley, no se deduce que fuesen las fiestas en nuestros templos, tan escandalosas como en Francia, Alemania, Italia é Inglaterra; ni tampoco se puede conjeturar por esta ley, ni por lo dicho en el concilio de Toledo del año 1565, que nuestras *inocentadas* fuesen iguales á las fiestas de los *locos* y del *asno*, como quiere suponer Viardot. (1)

Las ridículas fiestas de *locos* y del *asno*, ejecutadas casi de la misma manera en las cuatro ante dichas naciones, hicieron que se introdugesen en España las *inocentadas*, que no son otra cosa que los *villancicos* burlescos de navidad, que se cantaban vestidos los cantores de pastores y villanos, aun á principios de este siglo en muchas catedrales, en los maitines de *Noche-buena* y de los *Reyes*, y aun en las misas de aguinaldo. Serian en aquel tiempo estas fiestas mas grotestas y mas libres si se quiere, segun por quien fuesen ejecutadas, pero de ninguna manera sin fin cristiano en su fondo.

Somos los primeros en reconocer los errores que hemos cometido por ese fanatismo ridículo que nos ha dominado tantos años, y que ha sido causa de tan duras críticas sobre nuestra civilizacion. Pero si bien con dolor no podemos negar parte de lo criticado, tambien creemos

(1) Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatros y bellas artes de España.

que en ciertas cosas, se honra una nacion conservando sus antiguas costumbres, por ser estas la verdadera historia de los pueblos, y en donde se conoce su ilustracion en tiempos de tan general ignorancia: y que la nacion española conservando todavía algunas costumbres que Mr. Viardot y otros autores critican, hace ver á las naciones que hoy se llaman cultas, que no ha tenido que abolir sus antiguas fiestas tanto sagradas como profanas, como les ha sucedido á dichas naciones por ser cuadros demasiado repugnantes y verídicos de lo que fueron con respeto á civilizacion.

Quien tenga de vidrio su tejado, no tire piedras al de su vecino.

CAPITULO IX.

Pobladores de la Gran Bretaña.—Conquista de Julio Cesar.—Suetonio Pantico. —Julio Agricola.—Los misioneros griegos predican por primera vez el evangelio á los bretones.—Heptarquia inglesa.—Casamiento de Ethelverto con Berta hija de Chariberto rey de Paris.—Orígen de los irlandeses.—Reinado de Oswando.—Escuelas de la Gran Bretaña.—Beda.—Parecer desmentido de Giraldo Cambres y otros escritores.—Reinado de Alfredo.—Guillermo I duque de Normandia.—Ricardo I corazon de Leon.—Admision en Inglaterra de la música provenzal.—Persecucion del compositor francés Cambert.—Introduccion del melodrama en Inglaterra.—Los ingleses siguen las huellas de los españoles en asuntos músicos.

Casi se puede asegurar que la Inglaterra no fué conocida del resto del mundo hasta que Julio César emprendió su conquista. Sus pobladores celtas ó galos de orígen, tenian repartida la isla en pequeños reinos gobernados por gefes, ó mejor dicho por druidas ó sacerdotes. La barbarie de todos ellos, era igual á la que se observa en los salvages de América, escepto los que habitaban el país situado al Sur-Oeste de la isla, que cultivaban la tierra.

Julio César los sujetó á los romanos, pero no tardaron mucho tiempo en sacudir el yugo. El emperador Claudio fué en persona, y aunque recibió el homenage de los bretones labradores, no quedaron estos tan inclinados al vasallaje, pues continuamente habia sublevaciones que les costaba gran trabajo á los romanos el reprimirlas.

Persuadidos los dominadores de que estas continuas sublevaciones, las causaban los druidas que habitaban la isla de Mona (hoy Anglesey), mandaron para que la con-

quistase á Suetonio Paulino; el que fué recibido por los druidas, sus mugeres y sus hijos, con teas encendidas en las manos, corriendo por las orillas del mar, y cantando con tan desaforados gritos y ahullidos, que asustadas las romanas huestes, hubieran retrocedido á no ser animadas por sus gefes, que irritados de una música tan diabólica, condugeron sus huestes al interior de la isla, destruyendo cuanto encontraron al paso, quemando todo lo perteneciente al culto religioso y hasta á los mismos sacerdotes.

Apesar de esto, los bretones de Lóndres que formaban una colonia numerosa, tomaron las armas contra los romanos, y estos no pudieron sugetarlos hasta que enviaron á Julio Agrícola.

Este general no solo los sugetó al imperio, sino que hizo retirar á las naciones bárbaras que los ausiliaban, á lo mas espeso de las montañas de la Caledonia, (hoy Escocia) y con esto quedó el pais conquistado, erigido en *Colonia Romana.*

Agrícola empleó todos sus grandes talentos en civilizar á los bretones, para cuyo efecto introdujo las ciencias y las artes, en primer lugar la música; y en poco tiempo se hicieron tanto á las costumbres romanas, que si en el lujo no las aventajaron, por lo menos las igualaron.

En este estado se hallaban los bretones cuando los misioneros griegos predicaron por primera vez en este país el evangelio, y habiéndolo aceptado, aceptaron tambien su rito, su liturgia, y el canto admitido en la iglesia universal. Pero los arrianos alteraron el primitivo canto liturgico introduciendo su canto sinfónico, y corrompieron sus costumbres con un lujo tan escesivo, que los monges, únicos historiadores de aquellos tiempos, aseguran que todos los males que les sobrevinieron, fueron ocasionados por él.

En los mismos tiempos que un diluvio de bárbaros del norte inundaban todo el imperio romano, los Pictes y los escoceses atacaron á los bretones. Estos, afeminados por el lujo que introdujo en ellos el arrianismo, no podian hacer gran resistencia, y piden socorros al emperador Onorio, el cual no puede favorecerlos por verse amenazado tambien de la misma invasion.

En tal conflicto, prócsimos á ver sus campiñas taladas, y abrasados sus mismos hogares, llaman en su socorro á los sajones. Estos alemanes, marchan á darles ausilio, y vencen á los Pictes; mas despues contra todo derecho, vuelven las armas en contra de los que acababan de defender, y los echan de su mismo país.

Los bretones se ven precisados á buscar un asilio en las asperezas del país de Gales y montañas de Cornwall, llevándose allí los conocimientos músicos tanto litúrgicos como profanos que habian aprendido de los romanos y griegos, conservándolos apesar de la ignorancia en que despues se vieron sumergidos, hasta principios del siglo XII, que dicho canto de los bretones se hizo comun en Francia bajo el nombre de *Faus-breto*, y despues *Faus-bordó*, que significa contrapunto falso de los bretones originado del contrapunto ó canto sinfónico de los antiguos griegos y romanos. (1)

A esta revolucion de Inglaterra se siguió la famosa Heptarquia inglesa, ó el orígen de los siete reinos que establecieron los sajones en la Gran Bretaña; de cuyo establecimiento resultó, que escepto el país de Gales y de

(1) Para que en esto no quede género alguno de dúda, no hay mas que cotejar la descripcion que hace Giraldo, de los coros de los bretones del siglo XII, profanos de Longino y armonías de Platon, y particularmente con la descripcion que el filósofo Séneca hace de los coros de música en el entierro de Claudio, y se notará que son unos mismos.

Cornwall, todo lo demas de la isla cambió de habitantes, de idioma, de religion, de gobierno y de costumbres, volviendo al politeismo, menos los bretones refugiados en el pais de Gales que eran cristianos.

Habiéndose casado Ethelberto con Berta princesa católica, hija de Chariberto rey de París por los años de 587, fué introducido el evangelio entre los anglo-sajones del reino de Kent, cuya capital era Cantorbery, por San Agustin llamado por este motivo el apóstol de Inglaterra.

Con el evangelio admitieron tambien el rito romano y el canto liturgico de la iglesia romana; y aunque despues de la muerte de Ethelberto su hijo Eadbaldo volvió á la idolatría, y con él la mayor parte de su reino, duró poco este estado volviendo otra vez á la fé católica, por el celo de San Lorenzo sucesor de San Agustin en el arzobispado de Cantorbery.

Etheburge hija de los reyes de Kent Ethelberto y Berta, habiéndose casado con Edvino rey de Nortumberland, se llevó en su compañía á Paulino, el cual con el apoyo de Berta, convirtió á Edvino á la religion católica; y habiéndose este bautizado, confirió á Paulino el arzobispado de Yorc capital del reino. Muerto este rey, tanto la reina como el arzobispo, tuvieron que huir de dicho pais porque el sucesor abrazó la idolatria.

Con estas alternativas, ni las ciencias ni las artes pudieron medrar; y aunque algunos escritores hacen á los anglo-sajones de aquel tiempo aficionados á la música y poesía, nosotros les creemos tan ignorantes en estas dos facultades, como en las demas artes y ciencias. Esta ignorancia era tan grande, que los cristianos se veian precisados á mandar sus hijos á Irlanda á estudiar las ciencias, sino querian que fuesen absolutamente ignorantes.

Los habitantes de la Irlanda ó Ibernia, eran segun

Paulo Osorio, oriundos de España, esto es, de los iberos, por cuyo motivo se llamaba Iberia ó Ibernia. Estos insulares cultivaban la música y poesía, cuyas facultades empleaban en componer y cantar himnos á sus falsos dioses. Habiendo sido dóciles á las máxsimas evangélicas que les predicó San Patricio, se bautizaron casi todos los habitantes de la isla siguiendo el ejemplo de su rey Laogare, y entre ellos se bautizó tambien Duptach superintendente de los músicos y poetas del rey, el cual despues de convertido, empleó sus talentos en componer y cantar himnos en loor de Jesucristo. (1) Con estos principios el canto eclesiástico llegó á su perfeccion, y la música se enseñaba en todas las escuelas de las ciencias eclesiásticas de aquella region.

Por los años de 634 empuñó el cetro de Nortumberland en Inglaterra, Oswando, el que no solo restableció la religion verdadera, sino conociendo que la poca firmeza de los anglo-sajones en la fé cristiana consistia en la barbarie que los dominaba, determinó introducir las artes y ciencias en sus dominios á fin de que siendo compañeras inseparables de la religion, los cristianos se afirmasen en ella, y los idólatras conociesen lo ridículo de sus adoraciones.

Para este efecto, llamó á San Aydano, uno de los obispos mas sábios de Irlanda, y con algunos monges que dicho obispo reunió en Inglaterra, se fundaron monasterios en donde se dió educacion literaria y cristiana á toda la juventud inglesa.

Despues de esto, llegó á Inglaterra el español Adriano, hombre muy instruido tanto en la lenga griega y latina, cuanto en la música, poesía, aritmética y astrono-

(1) Joselin in vita San Patricii. cap. 44.

mía. Estos conocimientos los comunicó á los monges y demas maestros; estos á sus discípulos, y en poco tiempo se vieron florecer las ciencias y las artes en todas las escuelas de la Gran Bretaña.

En estas escuelas ó academias se formó el venerable Beda, digno de universal respeto, no solo por la santidad de sus costumbres, sino tambien por sus doctrinas y erudicion.

Este sábio escritor de música, ha sido el primero entre los escritores que admitió las notas rabínicas para la espresion del canto eclesiástico; las líneas y espacios horizontales para colocarlas en ellos, denotando con esto casi materialmente el ascenso y descenso de los intervalos; y la clave de *Do* para indicar los signos musicales. Ha sido el primero que ha tratado del valor de las notas *maxima*, *longa*, *brebe* y *semibrebe* con respecto á sus figuras y posiciones; y el primero que ha hablado de las figuras Alfadas, los sonidos que comprendian y sus duraciones. (1)

Con respecto al sistema músico, Beda sigue casi en todo á San Agustin, á Boecio, y demas autores sectarios de los griegos. Admite los semitonos mayores y menores que intercalándose entre los cinco tonos que se observan en el diapason diatónico, los divide en diez semitonos, y componen el segundo *Gamma* llamado diatónico-cromático, por dividir la octava en doce semitonos; cuya progresion musical compuesta de medios intervalos desde el grave al agudo y viceversa, la compara á los pequeños grados de frio ó calor que conducen los fluidos desde un estremo al otro. (2) Hace tambien mencion de la armonía

(1) Mucho mas podria decirse con respecto al valor de los sonidos y sus alteraciones, si el libro de la música de Beda no estuviese falto de no pocos ejemplos prácticos.

(2) Beda. Tom. 1. col. 347.

simultánea compuesta de dos y tres voces, bajo el nombre de *Discantus;* (1) de la melodía artificial, ó compuesta de sonidos de diversas duraciones bajo el nombre de *Maneries*, (2) nombre con que despues, tanto los ingleses, como los franceses y alemanes espresaron no tan solamente los contrapuntos mentales, sino tambien las cantinelas litúrgicas de los salmos.

La ligereza de Giraldo Cambres en asegurar que los bretones pobladores de las montañas de Cornwall y del condado de Gales, aprendieron su canto armónico de los daneses y noruegos por haber sido dominados de los referidos bárbaros mas de un siglo, nos obliga á examinar sus talentos en la música y poesía en la referida época.

Es verdad que la Dinamarca, la Noruega, y la Irlandia, componian una parte del antiguo reino de los Scandinavos que segun Vormio, (3) Wettersten, (4) Kochler, (5) Mallet, (6) y algunos otros escritores, fundó un tal Odino, dios, héroe ó capitan de las dichas naciones septentrionales, que desde las riberas del mar negro pasó á dichas regiones en tiempo de las guerras de Mitridates.

Este dicho Odino, era un músico y poeta que sorprendió de tal menera con sus cantos á los setentriales, que estos le tributaron adoracion como á una deidad.

A los cultivadores de la música y poesía llamados por los Scandinavos Bardos ó *Scaldos*, les prodigaron honores tan grandes, que en los convites, en las batallas y en todas las funciones públicas, ocupaban el lugar mas distinguido. En el *Scaldetal*, libro que contiene muchas de sus

(1) Id. id. 336.
(2) Id. id.
(3) Literat Runica.
(4) De poesi Staldor.
(5) Prolasio de Scaldio.
(6) Historia de Dinamarca.

poesías, se lee un catálogo de músicos y poetas que los mas de ellos fueron grandes señores, jueces del pueblo, generales, y aun reyes de no pocas naciones setentrionales. La pericia en la música y poesía, era entre aquellos nacionales, el escalon mas seguro para subir al trono real, como sucedió entre otros muchos á Hyarne rey de Dinamarca segun Tiol en sus cartas.

De todo esto y de un no pequeño número de poesías que se hallan en un libro titulado Edda, quieren deducir los partidarios de las naciones setentrionales, que tanto la música moderna como la poesía en idioma vulgar, tuvieron su principio en la Scandinavia.

En cuanto á la poesía no tomaremos partido porque no es nuestra incumbencia hacerlo; pero en cuanto á la música, desde luego aseguramos no tener fundamento alguno dicha pretension, apoyándonos en la verdad de la historia.

Casi un siglo despues que los daneses y otros nacionales del norte llamados vulgarmentes normandos, por un efecto de su ilustracion destruyeron todos los monumentos que podian contribuir á la instruccion inglesa por los años de 871, comenzó el reinado de Alfredo.

Los estudios británicos como es consiguiente, estaban en tal grado de decadencia que Alfredo, siendo hijo del rey, á la edad de doce años no sabia leer. Mas apesar de tan lastimoso estado, la música no estaba enteramente olvidada y Alfredo poseia algunos conocimientos en esta facultad, que aunque escasos, le valieron la derrota de los daneses, y la conquista de su reino, segun vamos á referir.

Pareciéndole imposible al rey Alfredo librar su reino del furor de los normandos, tuvo que desampararlo y retirarse á la montaña con parte de su ejército.

Observado por dicho rey que sus enemigos eran afi-

cionados á la música, pero ignorantes en ella, concibió el pensamiento de introducirse con su arpa en el ejército enemigo fingiéndose profesor de música.

En efecto, asi lo ejecuta y divirtiendo y agradando con sus sonatas y canciones, á los soldados y á los gefes, llega hasta el pabellon del general, entra, distrae á este todo el tiempo que le fué necesario para observar tanto su negligencia como su ciega seguridad, y despues se retira.—Da aviso á sus vasallos, corren estos á las armas, presentan la batalla á los daneses, los derrotan completamente, y no solo les obligan á dejar las armas, sino tambien á establecerse en el pais de Gales, tributarios del rey de Inglaterra.

Ahora bien, si los daneses y scandinavos eran tan grandes músicos como Giraldo Cambres, Eximeno, Arteaga y otros muchos escritores modernos quieren suponer, ¿cómo se dejaron seducir del rústico son de un mal acordado instrumento, y del canto de una cancion no muy bien modulada, no solo los soldados y oficiales del ejército, sino el mismo general que segun la costumbre de los scandinavos le debemos suponer gran músico, ó cuando menos acostumbrado á oir los mejores profesores de su nacion?

Nosotros creemos que los daneses y noruegos que fueron á Inglaterra, si eran músicos, eran bien inferiores á los ingleses; y lejos de ser maestros de los bretones del condado de Gales y montañas de Cornwall, tuvieron mucho que aprender de ellos, fundándonos á mas del hecho referido, en los que nos dicen sus mismos historiadores respecto á los profesores de música y poesía. Estos aseguran, que los profesores eran estimados en tan sumo grado, que no pocos de ellos por ser músicos solamente, llegaron á ceñirse la diadema: luego los profesores de música, eran muy

escasos entre los scadinavos. Alfredo los sorprende á pesar de ser menos que mediano profesor, luego era en su siglo muy superior á los mas aventajados de Dinamarca, Noruega, y toda la Scandinavia.

Añadiremos para confirmar aun mas todo lo dicho, que los daneses, noruegos etc. que despues de vencidos por el rey Alfredo, se establecieron en la Estanglia, y el Nortumberland, recibieron el evangelio por los años de 880 á 900; y el pais de Gales que habia sido independiente desde que los antiguos bretones se refugiaron en él, se unió al resto de la Inglaterra por los años de 883; y por mucho que se exagere la comun ignorancia de los anglo-sajones en los referidos siglos, nosotros no podemos suponerlos enteramente ignorantes en la música, cuando el rey Alfredo cantaba y tocaba el arpa, y los historiadores aseguran que tradujo las obras del venerable Beda, del latin al anglo-sajon para promover las ciencias en su reino.

Los anglo-sajones ya tenian idea de la música segun se infiere del concilio de Cleisf. (1) Los bretones la practicaban segun los antiguos griegos y romanos, y aunque la olvidaron con el cristianismo, los arrianos que infestaron su iglesia la volvieron á resucitar. Este fué el motivo de practicarla ellos solos en Inglaterra en el siglo XII en los términos que nos los describe Giraldo: y los ingleses y anglo-sajones, como nos lo esplica Juan Sarisburiense escritor del mismo siglo segun Muratori. (2)

Desde el reinado de Alfredo, hasta el de Guillermo I, duque de Normandia que empezó por los años de 1068, la música eclesiástica de los ingleses, era el canto gregoriano;

(1) Coleccio. de Concilio. Tomo 8.

(2) Muratori. Antiquit. medio vi. Disertac. 24. tomo 2. pág. 358.

y la profana se componia de alguna armonía simultánea y una melodia mas artificiosa, la cual se introdujo en la iglesia con motivo de la union de la Normandía, provincia de Francia, con la Gran Bretaña. De esta manera siguió tanto en lo sagrado como en lo profano, hasta que por los años de 1189, Ricardo I Corazon de Leon, admitió la música y poesía provenzal.

Los ingleses despues que Ricardo admitió en su reino la música y poesía catalana ó provenzal, se formaron, lo mismo que los italianos y franceses, una música conforme á su carácter nacional, pero tan semejante en cuanto á sus aires á la española, que si las melodías y modulaciones fueran mas gratas, casi se podria asegurar que eran de un mismo gusto ingleses y españoles con respecto á su música.

Para convencerse de esto no hay mas que cotejar las canciones que se hallan en la obra titulada *Pills to Purge Melancholes*, (1) con las Pabanas, Contrapasos, Pasacalles, Villanos, Gaytas, Gigas, Zarabandas etc. de los españoles. Esto no debe estrañarse, toda vez que consta de la historia, la comunicacion íntima de los ingleses y aragoneses.

Los ingleses se mantuvieron tan adictos á su música nacional, que por mas que la reina de Escocia María Stuart se esforzó para introducir la música italiana por medio de David Rizzio, y la reina Isabel de Inglaterra la francesa, no lo pudieron conseguir.

Tal era el apego que tenian estos nacionales á su antigua música, que se levantó una persecucion cruel contra el músico francés Cambert por esta causa, que tuvo que marcharse precipitadamente para salvar su vida por los años de 1672.

(1) Tres volúmenes en octavo impresos en Lóndres año 1719.

Los ingleses puede asegurarse que no conocieron el melodrama, aunque eran tan aficionados á toda suerte de diversiones, hasta el año 1613 que con motivo del casamiento de Federico V Palatino del Rhin, con Isabel princesa de Inglaterra hija de Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia, se ejecutó en el palacio de San James uno, con magníficas decoraciones y bailes de máscaras, imitando en un todo á uno que se ejecutó en Valladolid por los años de 1605 delante del almirante de Inglaterra, en celebracion del nacimiento del rey Felipe IV de España, y aun creemos que fué el mismo, traducido al inglés y acomodado á las circunstancias.

De esto resulta que los ingleses siguieron en asuntos músicos las huellas de los españoles, hasta fines del siglo XVII que se introdujo en la Gran Bretaña el melodrama italiano y con él, algun tanto el gusto de la música moderna hasta en la plebe. Pero aunque entre la nobleza y gente instruida se aplauden en estremo las delicias de la moderna música, con todo, apenas hay convite ó festin en donde el carácter inglés se manifieste sin genero de máscara, en el cual las canciones inglesas llamadas *Drinking Cathces*, los *Songs etc.* no sean las mas agradables de ellos.

CAPITULO X.

Arte de cantar de los turcos.—Opinion desmentida acerca del origen del canto de los turcos.—Dicho arte pasó de Turquía á España y de esta nacion á Italia.

Algunos escritores modernos son de opinion que los turcos aprendieron el arte de cantar de los griegos, y aun de los italianos establecidos en las islas del archipiélago, é isla de Rodas; pero nosotros somos de contrario parecer fundándonos para ello en las razones siguientes: Xerif-Edin, en su verdadera historia de *Timur* ó *Tamerlan*, hablando de la música de este célebre conquistador, entre otras muchas circunstancias, dice, que se componia de los siguientes cuatro modos musicales. 1.° *Kinam ó Riavi* que era un tono de pavor y de terror con el cual ejecutándose las marchas militares, al mismo tiempo que infundian valor á sus vencedoras huestes, llenaban de terror á sus enemigos. 2.° *Kinam fateghnamé* ó himnos de triunfo. 3.° *Kinam oshak*, que significa amor, ternura y sensibilidad, y era propio para las canciones amorosas. 4.° *Kinam ozzal* que es lo mismo que tono dulce y voluptuoso, y por lo tanto lo apropiaban á las canciones que espresaban los mayores transportes en las pasiones compañeras del amor.

Los tonos *Fateghname* ó de triunfo, eran cantados por los hombres. (1) El *Kinam oshak* ó tono amoroso, por los

(1) En efecto, Xerif-Edin en su historia dice, que las canciones compuestas en alabanza del victorioso Timur, se cantaban por el *Kikam* ó modo músico *Rihavi* que es el *Kinam* usado en los cánticos de triunfo; y esta pieza de música ejecutada por los hombres, se llamaba desde entonces *Fateghnami*, que significa *los triunfos*.

eunucos, mientras las hermosas doncellas ejecutaban un vistoso baile al rededor del Tamerlan. (1) El *Kinam ozzal* ó tono voluptuoso, era cantado por un coro de hermosas mugeres. (2)

Como el sistema músico de los turcos en tiempo del Tamerlan, era casi el mismo que el de los persas, y por tanto carecia del género cromático y henarmónico de los antiguos griegos, las canciones tanto de terror, como de triunfo y amorosas, debian forzosamente inventarse por el género *Diatónico* ó natural. En este género, ellos no admitian mas disonancia que la de 7.ª menor propia y característica del 5.º sonido fundamental de los modos musicales tanto mayores como menores. Sentado este principio, ellos no podian dar á sus canciones un carácter tan en estremo diverso sino en la manera de ejecutarlas, esto es, cantando los triunfos de un modo marcial, y las canciones amorosas con inflecsiones y modulaciones de voz propias á insinuar los trasportes de una pasion; y siéndo indudable que los referidos modos musicales ó maneras de cantar las poesías es antiquísimo entre ellos, puesto que trae su orígen de los antiguos persas, debemos concluir asegurando, que los europeos han aprendido de ellos cuando no todo lo que se llama espresion del canto ó método de canto, por lo menos de aquellos adornos y modulaciones de voz que hacen estimar afeminado el canto de los italianos, á la mayor parte de los escritores europeos.

El modo de cantar de los turcos pasó desde la Turquía á España y desde esta península á Italia, apoyándo-

(1) Asi lo asegura el historiador diciendo: «las mas hermosas doncellas y los músicos cantaban arias por el *Kinam oshak*.»

(2) Tambien se deduce del mismo escritor, porque en otra parte dice: «las mas graciosas doncellas de su serrallo, cantaban armoniosos tonos por el *Kinam ozzal*.

nos en las siguientes razones. En tiempo de la guerra del Tamerlan, pasaron á Turquía entre otros españoles, dos caballeros llamados los Clavijos, los que tanto por su pericia militar como por su inteligencia en la música, fueron tan distinguidos del victorioso Sultán, que les otorgó para esposas las dos mas bellas damas de la Grecia y las mejor instruidas en el arte de modular la voz. (1) Deducimos de aquí, que los músicos españoles aprendieron á modular la voz á la turca de dichas señoras, y trasladaron despues á Italia este nuevo género de canto. Añádase á esto, que en España reinaba en dicha época D. Juan II uno de los soberanos mas afectos á la música y poesía, y quedará demostrado nuestro aserto.

Despues de todo lo dicho añadiremos que los cantores españoles, antes del suceso referido, cantaban á toda voz, y despues comenzaron á cantar á media voz y falsete; y de los que asi cantaban, se decia que hacian la *Turca*, ó lo que es lo mismo, que modulaban la voz al estilo turquesco. Esto pasó á proverbio en España, y aun segun tenemos entendido á principios de éste siglo, todavia se llamaba *hacer la turca* á todo canto afectado. Esta manera ó estilo de cantar es aun peculiar de los turcos, especialmente en las canciones amatorias. Ellos dieron la idea del bello canto, y los españoles la perfeccionaron.

FIN DEL TOMO PRIMERO.

(1) Historia de *Limur* por Xerif-Edin.

TABLA

de las materias contenidas en el tomo primero.

Pág.

Introduccion. 5
Prólogo sobre el orígen de la música. 21

CAPITULO I.

Situacion de España, sus límites y pobladores.—Conocimientos de los españoles.—Primeros cultivadores de las ciencias y las artes.—Primeros que introdujeron la música en España.—Sorpresa de los Romanos sobre la música española.—Los españoles aventajan á los griegos en la música.—El porqué de esta ventaja.—Cálculo y tratado de Didimo Alejandrino.—Práctica de la armonía simultánea por los españoles.—Carácter particular de la música y baile de los españoles.—Aficion de los romanos á la música española.—El sistema músico de los españoles fué desterrado de Roma por Neron.—Dicho sistema es recibido de los latinos.—Alfabetos españoles.—Establecimiento de los focenses.—Timoteo de Milleto.—Los españoles dieron ideas nuevas de música á los jónios.—Polimnester.—Disputas sobre la música.—Poesía Ditirámbica.—Antigüedad del idioma vazcuenze.—Invencion de ritmos y metros en la lengua griega de la vazcuenze.—Los áticos se deciden por la música instrumental.—Burla de Platon á los músicos instrumentistas.—Poetas que se dedicaron á aplicar las palabra á dicha música.—Origen de la poesía ditirámbica.—Los cantores españoles superan á los griegos.—Música sagrada.—Compositores sacros.—Conocimiento de los músicos españoles en el siglo VII.—Antigüedad del cántico litúrgico en España.—Alfabetos de los españoles.—Carácter de la música eclesiástica.—Judíos.—Nuevas notas musicales de los hebreos.—Lusitanos y Gallegos.—Nuevo sistema de anotacion musical.—Concilio octavo de Toledo.—Diferentes anotaciones en las iglesias de España.—La Irlanda recibió su educacion musical de España.—La anotacion del canto litúrgico pasó de España á Inglaterra, Francia y Alemania. 41

CAPITULO II.

Origen de los árabes.—Sus conocimientos.—Reinado de Almamon —Códices de los árabes.—Sns intérvalos musicales.—Los árabes abandonan su sistema *Árabo-Persa*, por segnir el do los griegos.—Orden de los sonidos por las letras del alfabeto.—Incremento de la música de los árabes en España.—Invencion de la escritnra asiática.—La acentuacion arábiga es tomada de la anotacion litúrgica.—Sistema de solfeo de los españoles antes de la dominacion de los árabes.—Los árabes forman un sistema de música á imitacion del de los españoles.—Instrumentos músicos de los árabes.—Los cristianos españolcs tenian escnelas de todas ciencias.—Escuelas de Córdoba.—Sabios qne se formaron en dichas escuelas.—Celebridad de Farabio Alfarabi.—Alfarabi en el palacio de Fekreddoule.—Celebridad de las canciones de Mobed y Zaidan.—Jácaras arabescas.—Varios sistemas de enseñanza.—Carácter de la música española.—Antigüedad de la poesía vulgar,—Obras poéticas sagradas.—Estilo poético de los siriacos.—Poesia de los suevos en idioma misto de latin y gótico.—Los españoles fueron maestros de los árabes.—Cátedras de música en Toledo.—La música y poesía se cultivarou con grande esmero por los soberanos tanto árabes como cristianos.—Antigüedad de componer canciones para celebrar los bechos memorables.—Conocimientos del rey Fernando III en la música y poesía.—Introduccion de la música vulgar en las iglesias de España.—Juglares provenzales.—Estimacion á los músicos que aprendian por principios su facultad.—Alonso el Sabio.—Sus obras musicales.—Leyes de partida.—Música profana eclesiástica.—El príncipe D. Saucho.—Instrumentos músicos usados por los españoles 75

CAPITULO III.

Lusitanos.—Sus conocimientos.—Dominacion de los romanos.—Prelados que recomendaron el canto litúrgico en el concilio de Braga.—Proteccion á la música por la princesa Cindasunda —Daños causados por los septentrionales en las ciencias.—Principios de la poesía vulgar en Portugal y Galicia.—Conocimientos de los godo-hispanos antes de los árabes.—Antigüedad de la poesía vulgar lusitana.—En Portugal era practicada la música por la primera nobleza en el siglo XII.—La música y la poesía portuguesa se generaliza en los reinos de Castilla y Leon.—Músicos y poetas que produjo Portugal.—Reyes propagadores de la música y poesía.—Pasion de los lusitanos por la música. 109

CAPITULO IV.

Idioma provenzal.—Gaya ciencia.—Cultivo de la música y poesía por los

catalanes.—Berengner IV.—Guillermo do Mascardi.—Filósofos trovadores.—Sistema do música do Raimundo Lullio.—Arreglo de músicos y poetas pertenecientes á la Real casa de D. Pedro I de Aragon.—Separacion de trovadores catalanes y provenzales.—Emulacion á la música y poesía por loa reyes de Aragon y condes de Tolosa.—Trovadores tolosanos. 119

CAPITULO V.

Guido de Arezo ó Aretino.—Refutacion de los inventos de Gnido.—Guido estudió en Cataluña.—El sistema de Guido introdujo entre los italianos el gusto á la música tanto sagrada como profana.—Introduccion en Italia do la poesía y música provenzal.—Partidarios del sistema musical de Boecio.—Opinion do varios autores sobre los efectos de la música antigua sobre la moderna.—El sistema moderno es mucho mas perfecto que el antiguo.—Motivos por que la música moderna no produce los efectos de la antigua. 147

CAPITULO VI.

Antigüedad de los bailes en España.—Celebridad de los bailarines españoles.—Orígen del bailo llamado Zarabanda.—Defensa de las bailarinas gaditanas.—Bailes Pírricos, Líricos, Trágicos, Cheyronómicos, é Hiporchemáticos.—Su existencia todavía en España.—Danza y baile.—La Themastris.—Bailes de los catalanes y valencianos.—El barbero Gonzalvo.—El Juglar Rodamonts.—Canciones y bailes.—Primeras canciones del baile alemanesco.—Premio á las danzas.—Bailes de Castilla y Leon.—Coronacion de Alonso IV.—Prohibicion de los bailes públicos.—Vuelven á renacer los bailes con mayor esplendor en los teatros.—Reinado de D. Juan I de Aragon.—Danza de la Tarasca y de los Jigantones.—Diferencia de Danza y Baile.—Seguidillas y bolero.—Efecto de la música popular de los griegos comparada con la española.—Opinion de Jovellanos sobre las diversiones populares. 172

CAPITULO VII.

Alemanes.—Sus conocimientos músicos.—Anotacion de su música.—Sus representaciones cantadas.—Romerías de los alemanes.—Federico I y los catalanes.—Regalos de este emperador á los españoles.—Aficion de los alemanes á la música catalana.—Aprecio de los alemanes á los músicos españoles.—Enrich compositor español.—Hernando Laso Idem.—Parecer de los escritores italianos.—El cardenal Grimano.—Parecer sobre la introduccion del melodrama en Alemania.—Genio de los alemanes para la música, y su aficion.—Proteccion á la música por los príncipes

de Alemania.—Claudio Monteverde.—Kansperger.—Federico Handel.—José Zaragoza.—Sebastian Duron.—Imperio de Cárlos VI.—Revolucion de la música alemana é italiana. 199

CAPITULO VIII.

Conocimientos de los flamencos en música.—Compositores de música.—Conquista de Flandes por Liderico Harbisique, caballero español.—Los primeros maestros de los flamencos fueron españoles.—Fiestas de los locos y del asno.—Fiestas llamadas de la Inocentada.. 211

CAPITULO IX.

Pobladores de la Gran Bretaña.—Conquista de Julio Cesar.—Suetonio Pantico.—Julio Agricola.—Los misioneros griegos predican por primera vez el evangelio á los bretones.—Heptarquia inglesa.—Casamiento de Ethelverto con Berta hija de Chariberto rey de Paris.—Origen de los irlandeses.—Reinado de Oswando.—Escuelas de la Gran Bretaña.—Beda.—Parecer desmentido de Giraldo Cambres y otros escritores.—Reinado de Alfredo.—Guillermo I duque de Normandía.—Ricardo I corazon de Leon.—Admision en Inglaterra de la música provenzal.—Persecucion del compositor francés Cambert.—Introduccion del melodrama en Inglaterra.—Los ingleses siguen las huellas de los españoles en asuntos músicos. . 221

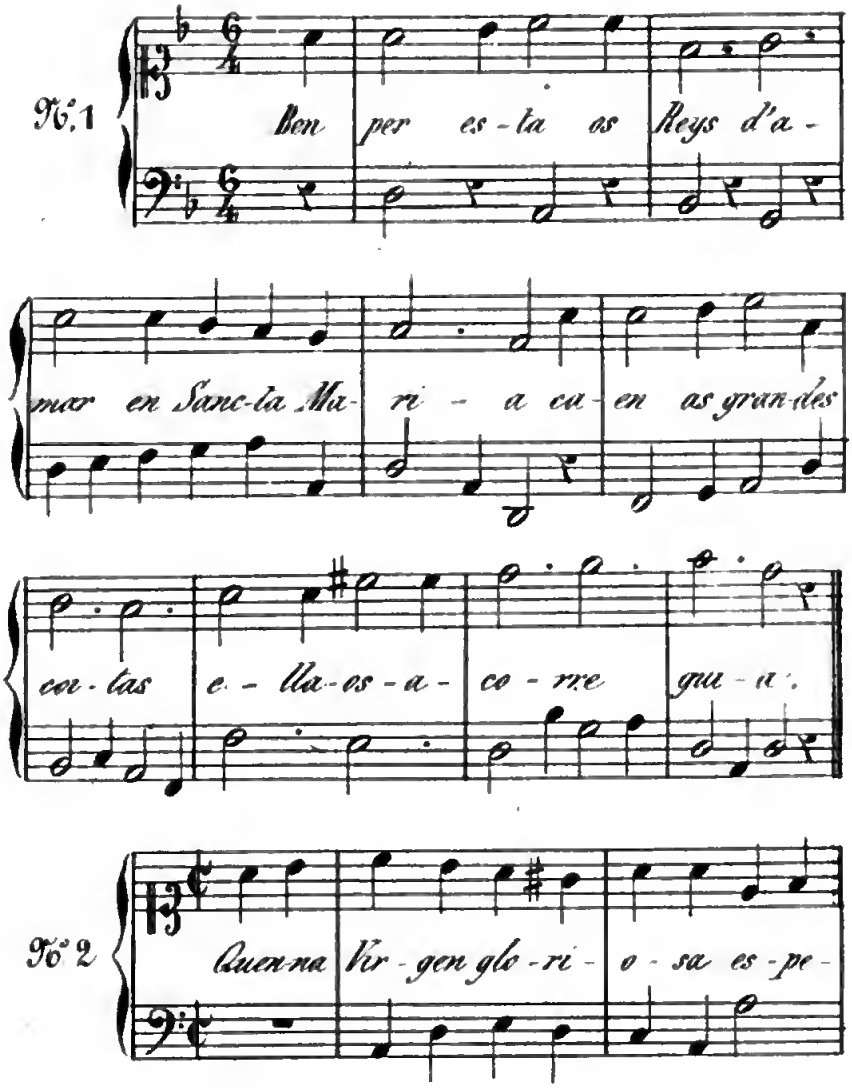
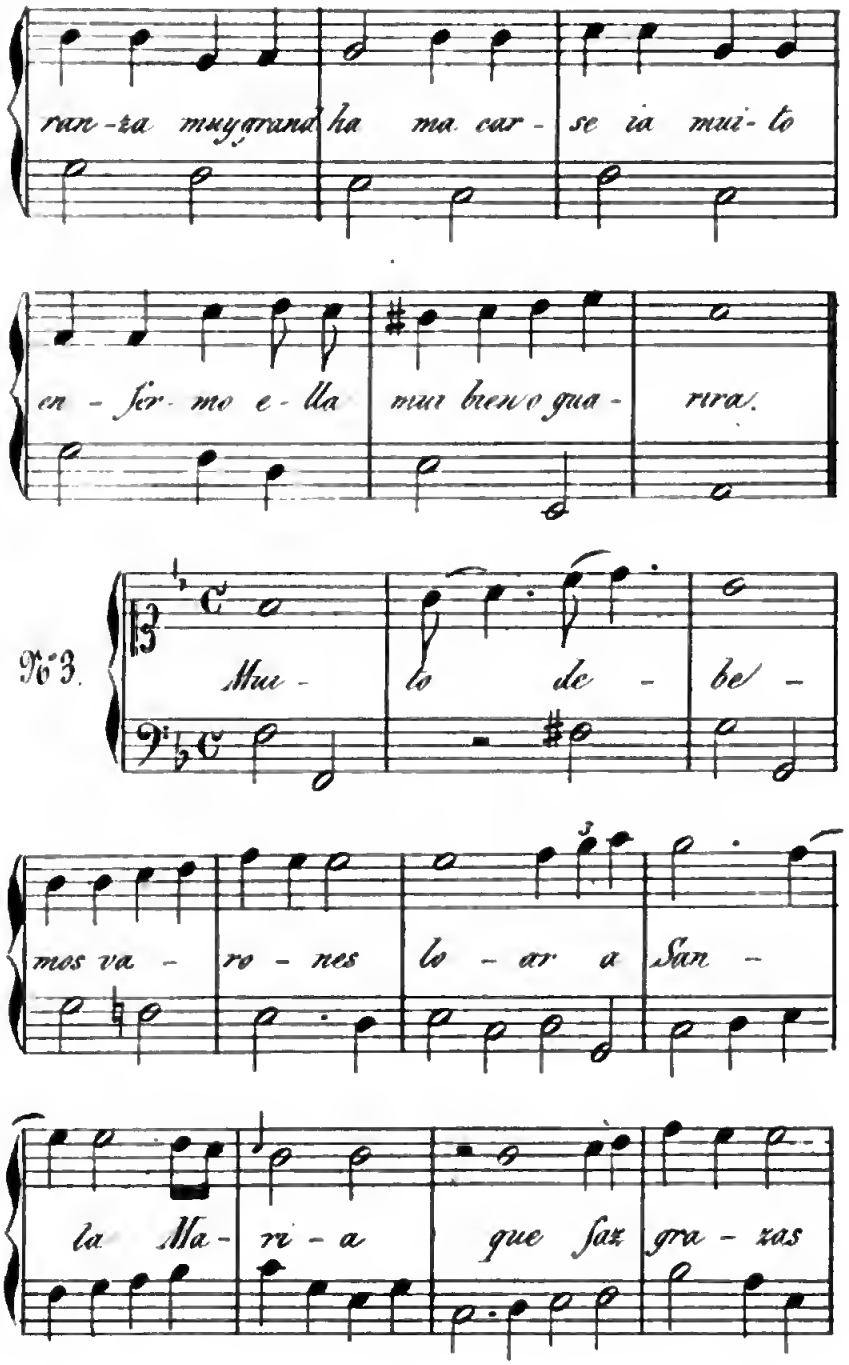
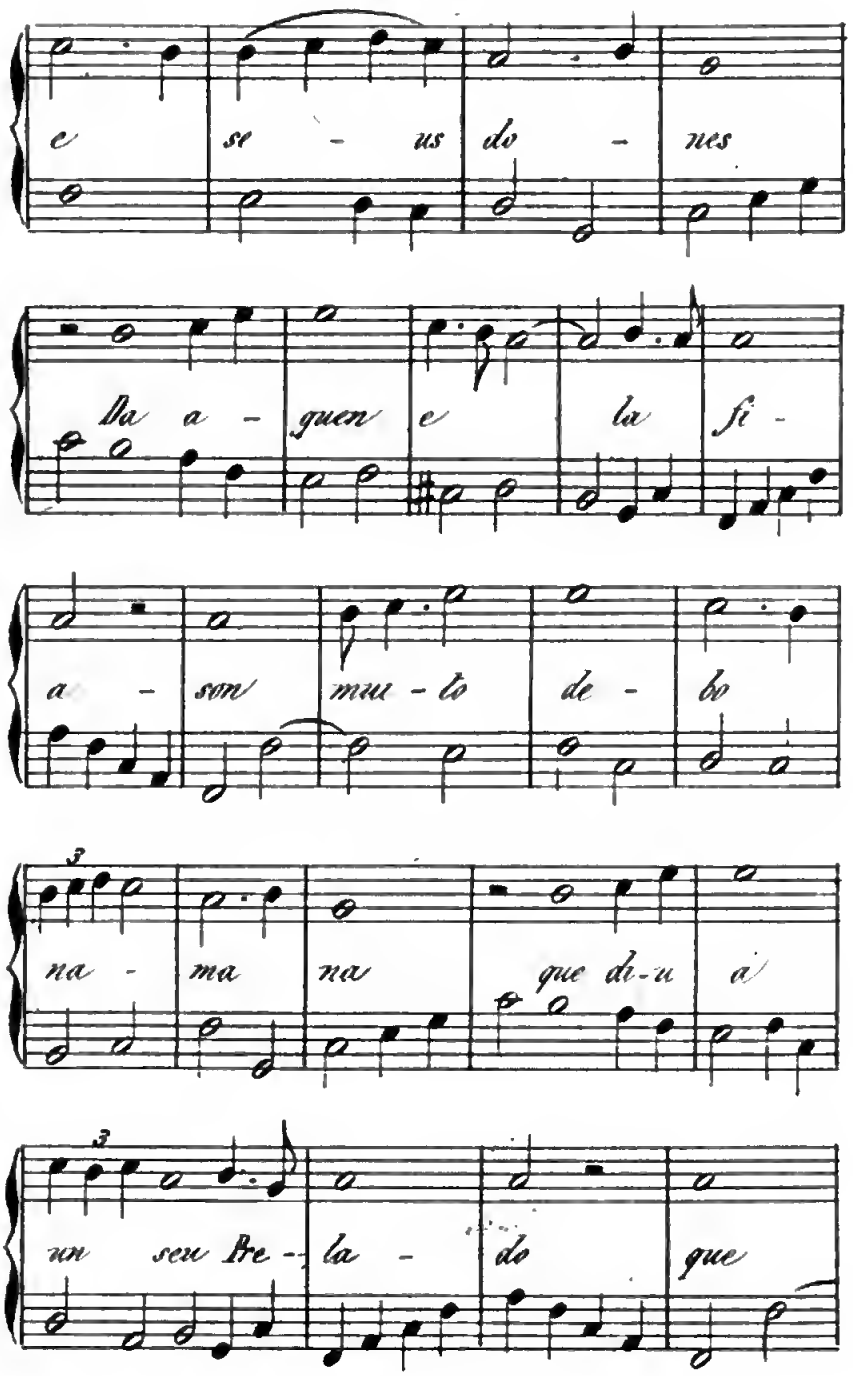
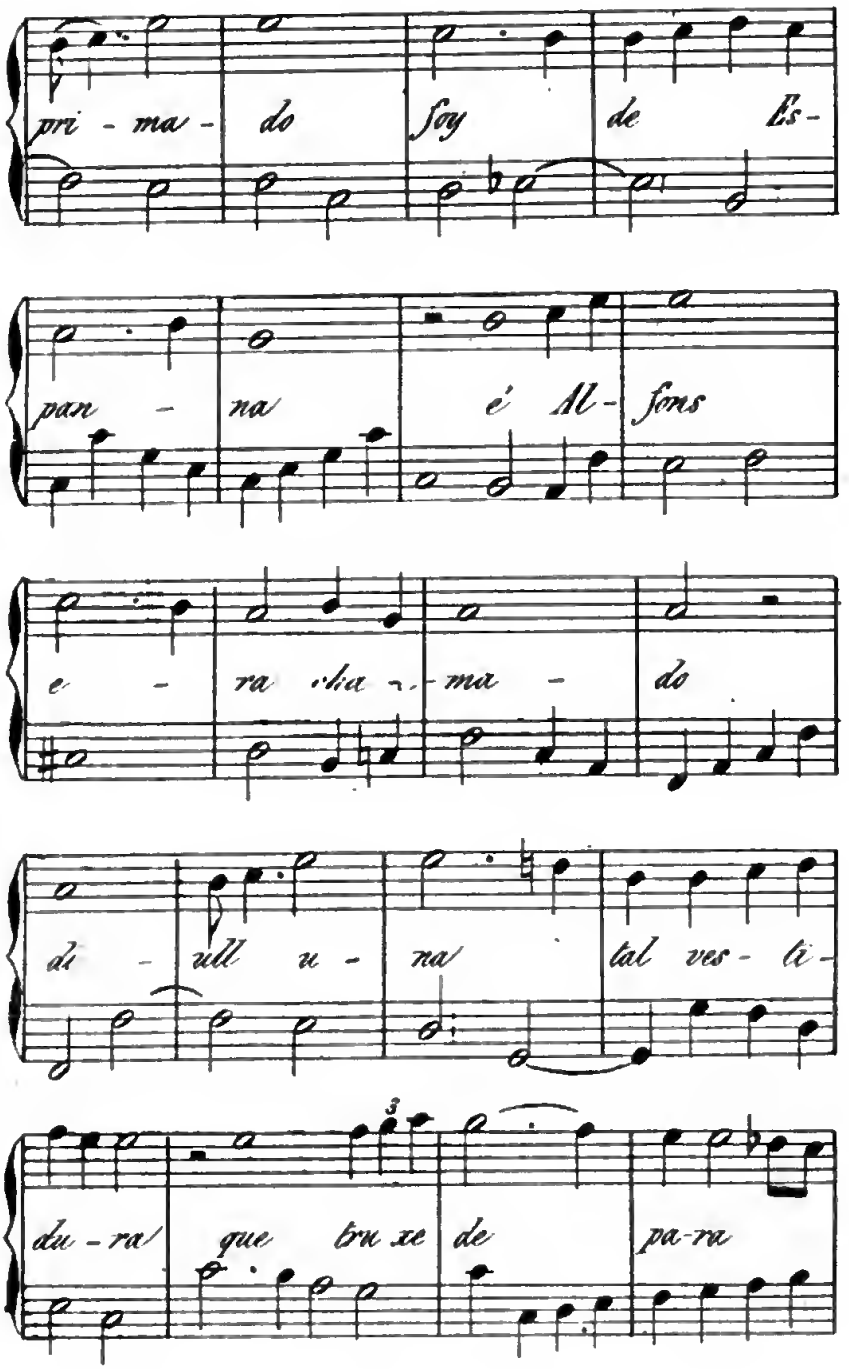
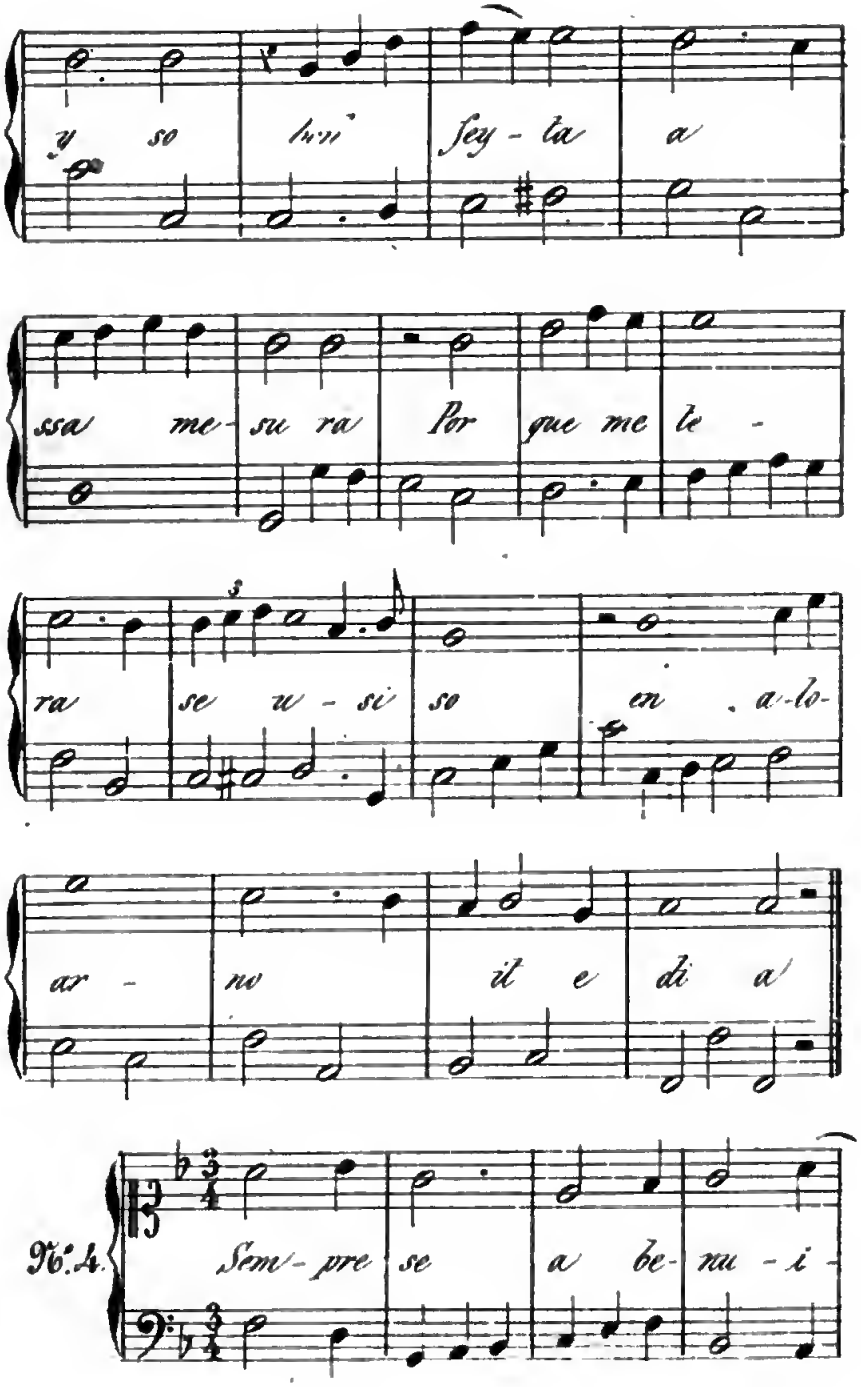
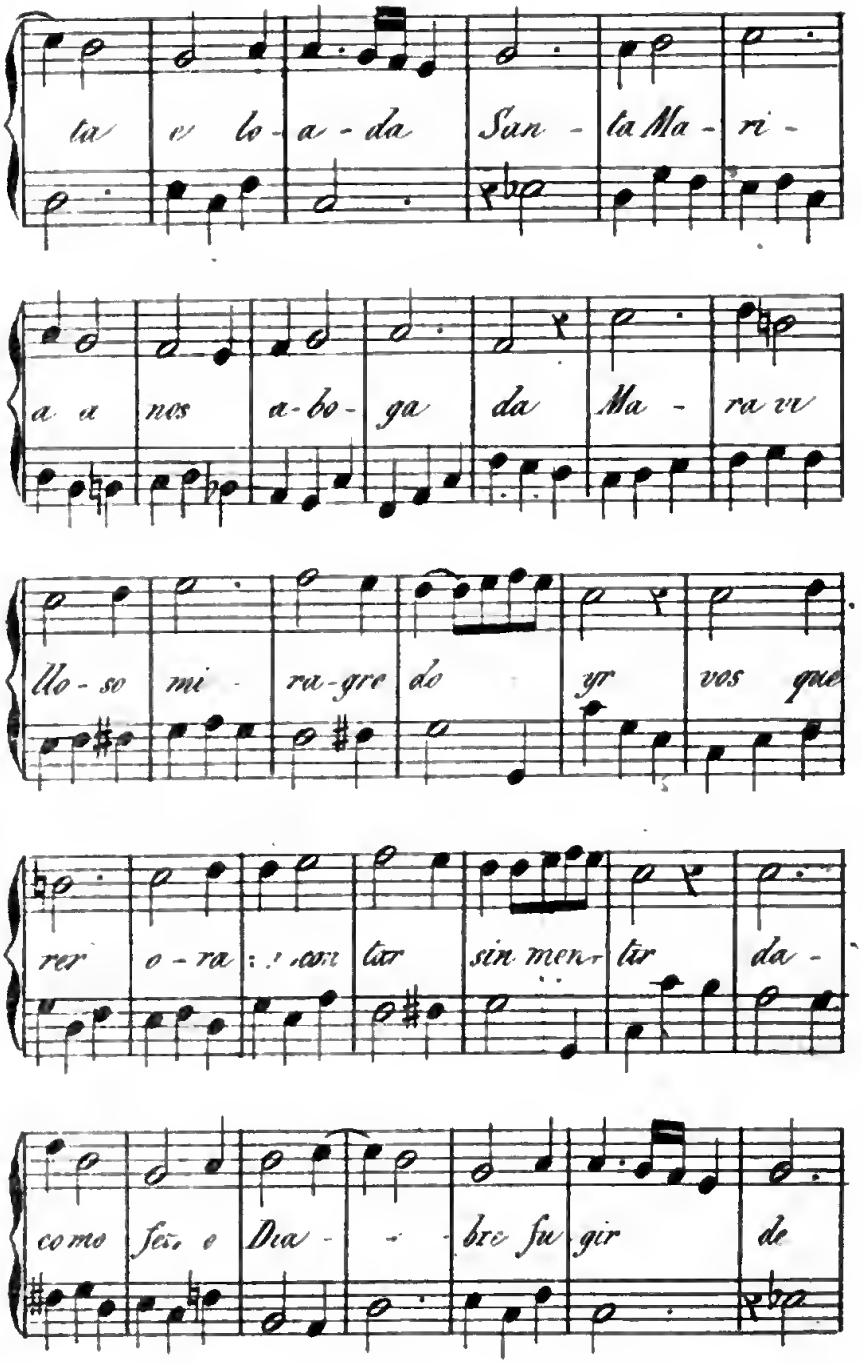
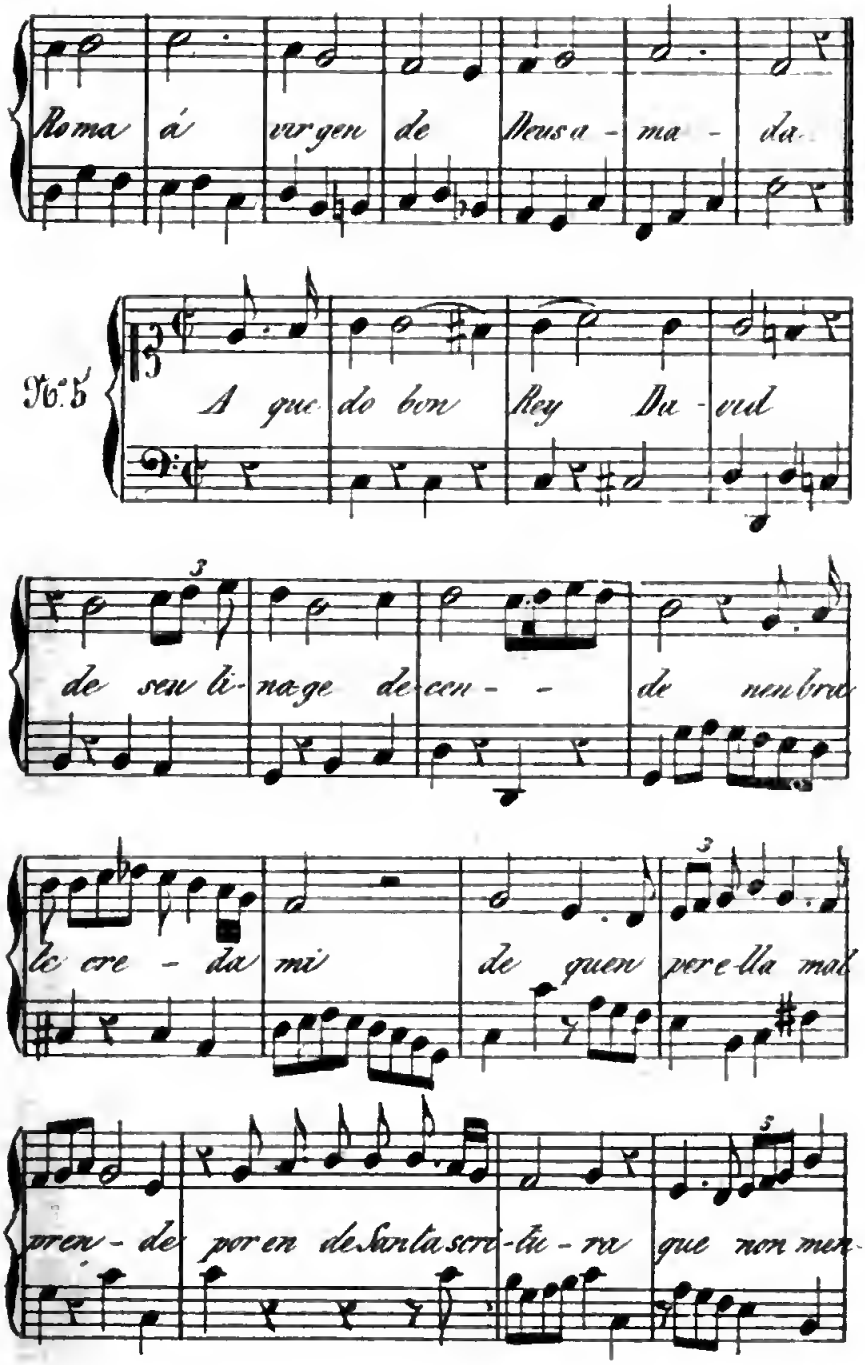
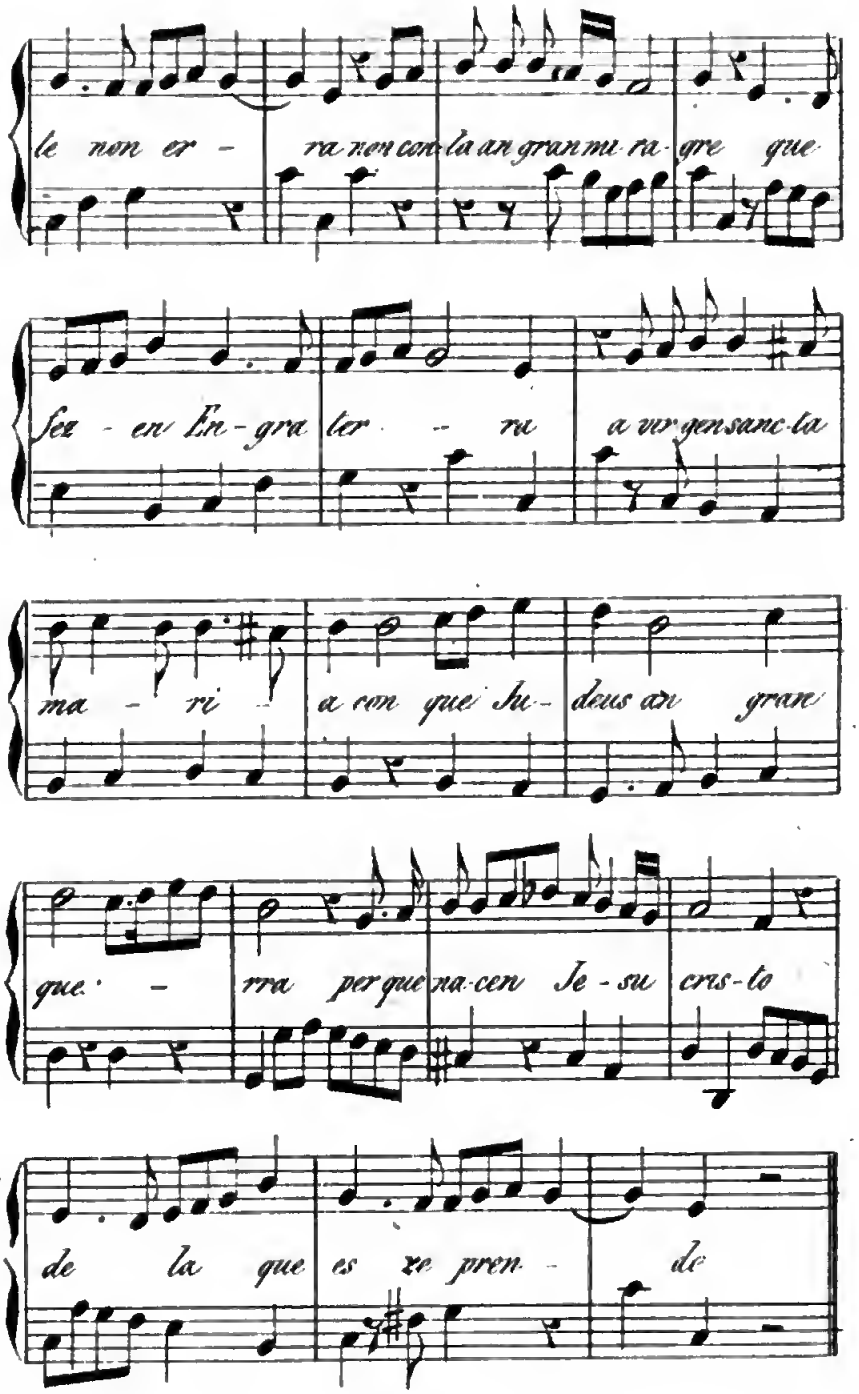
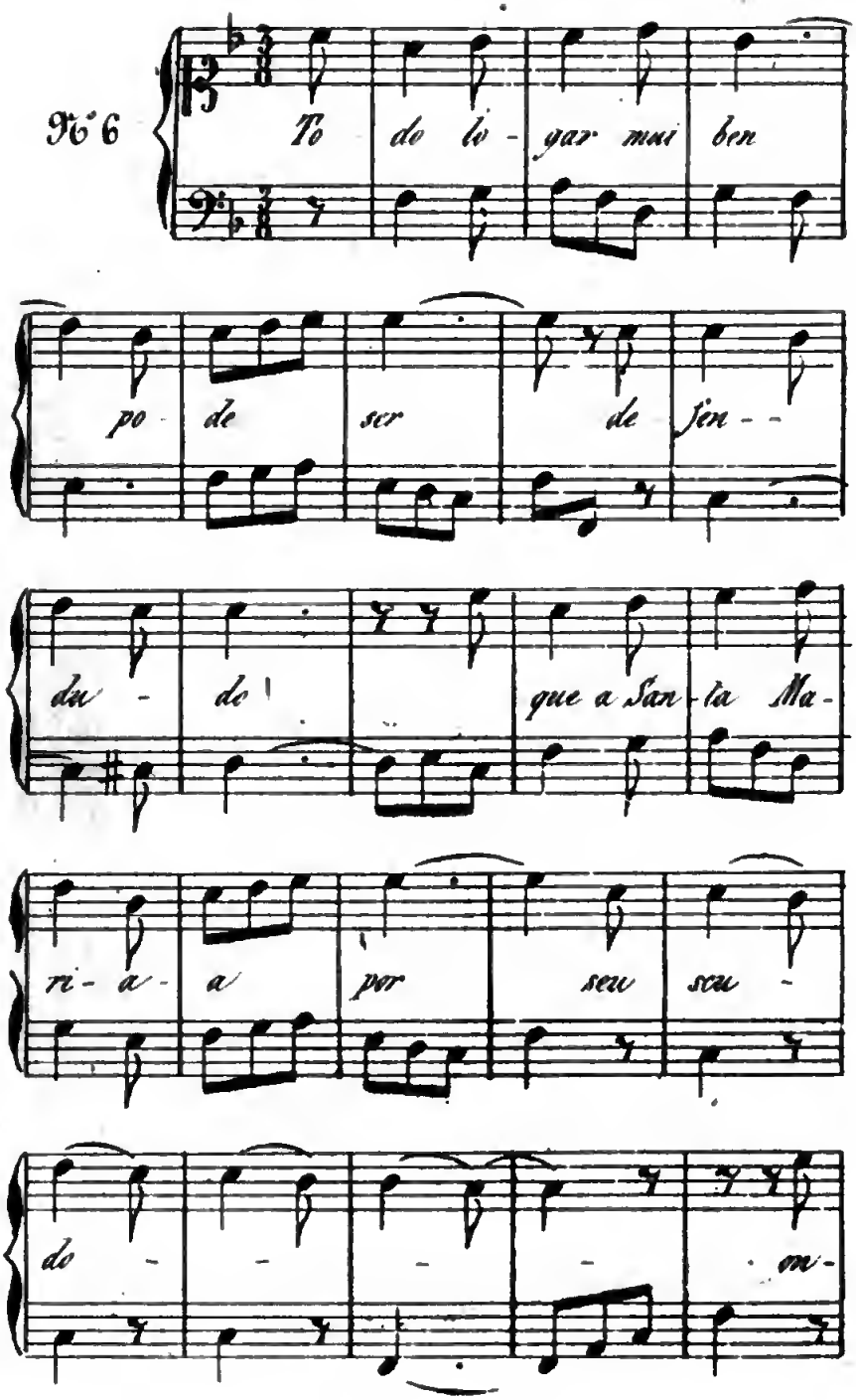
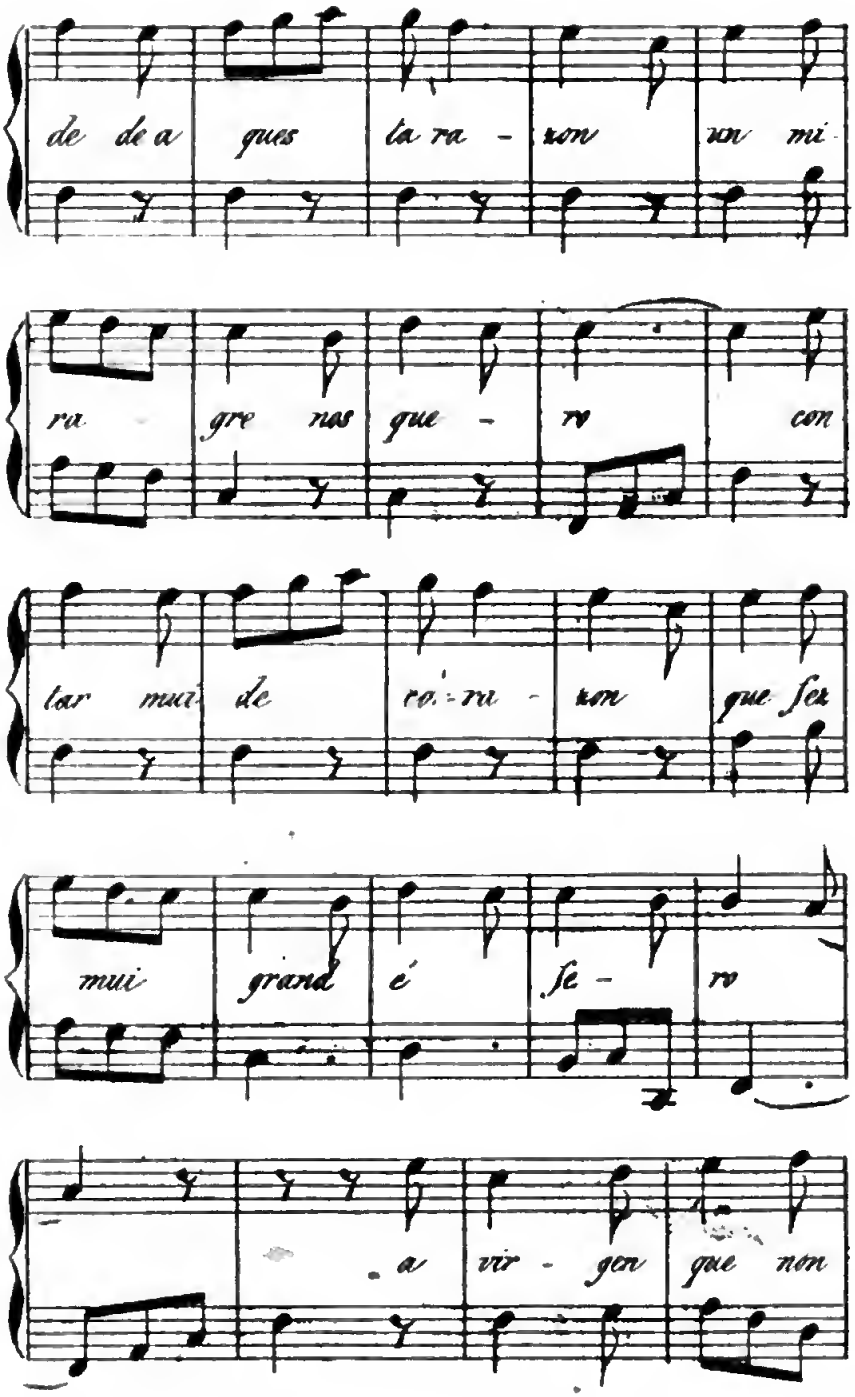
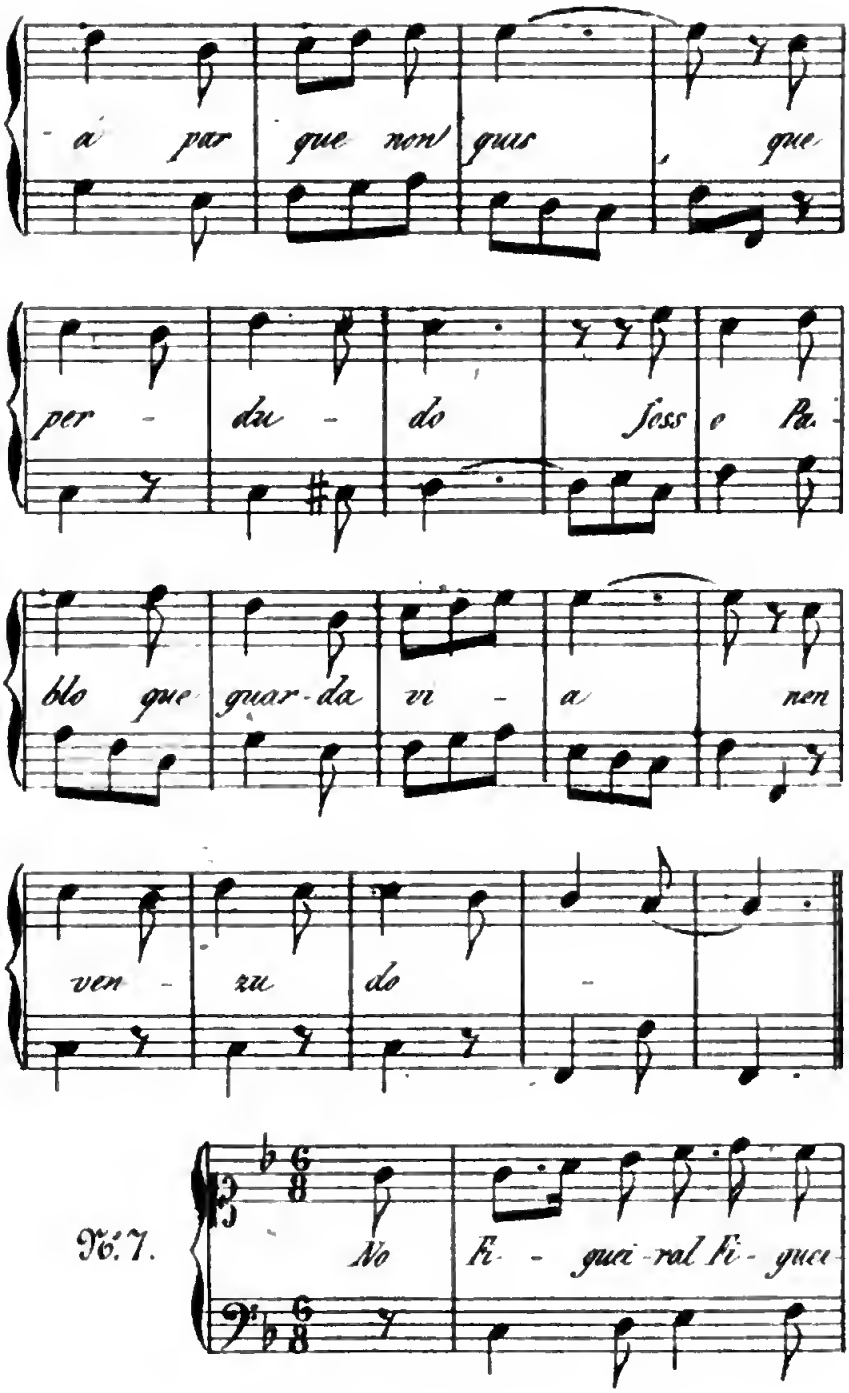
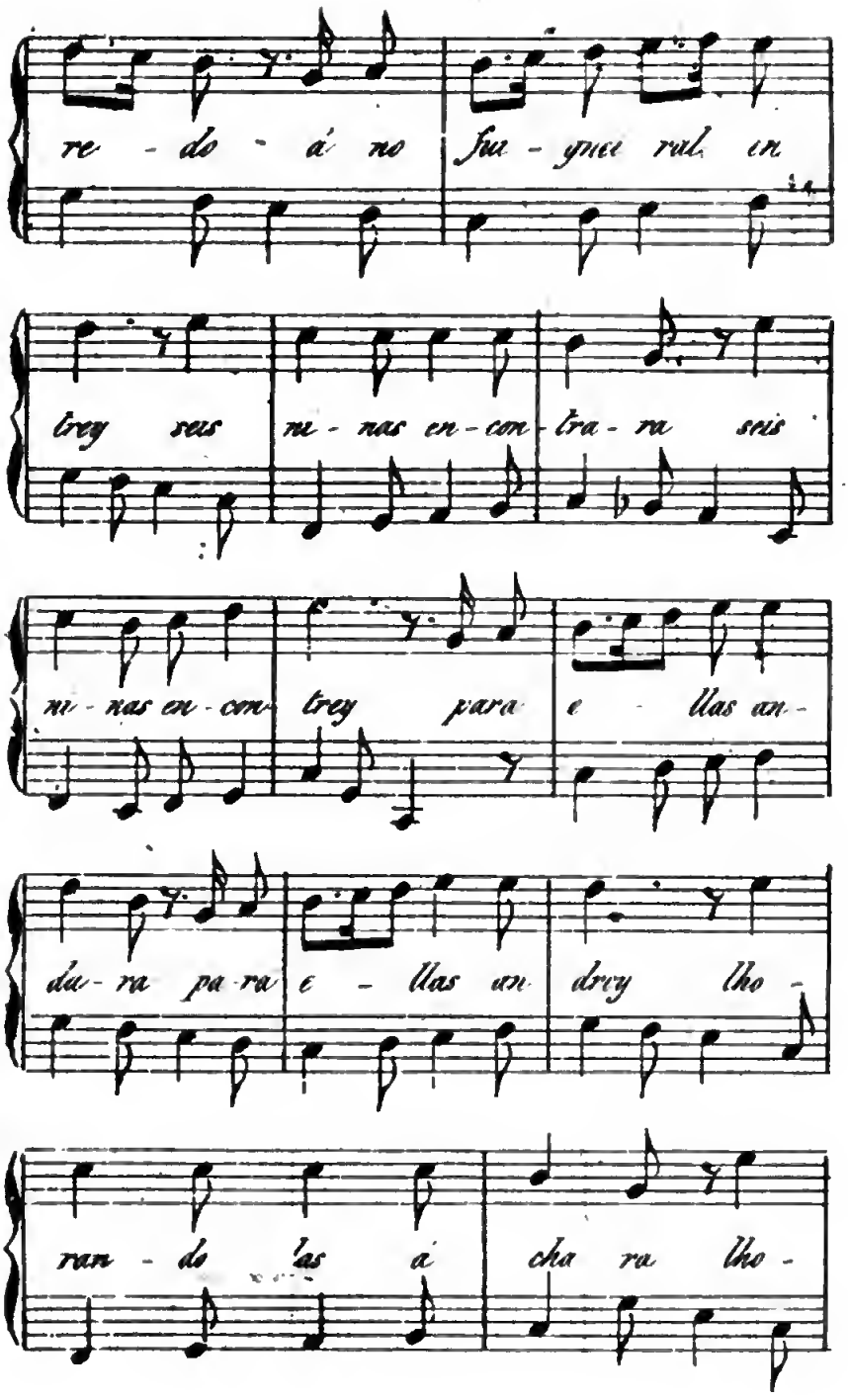
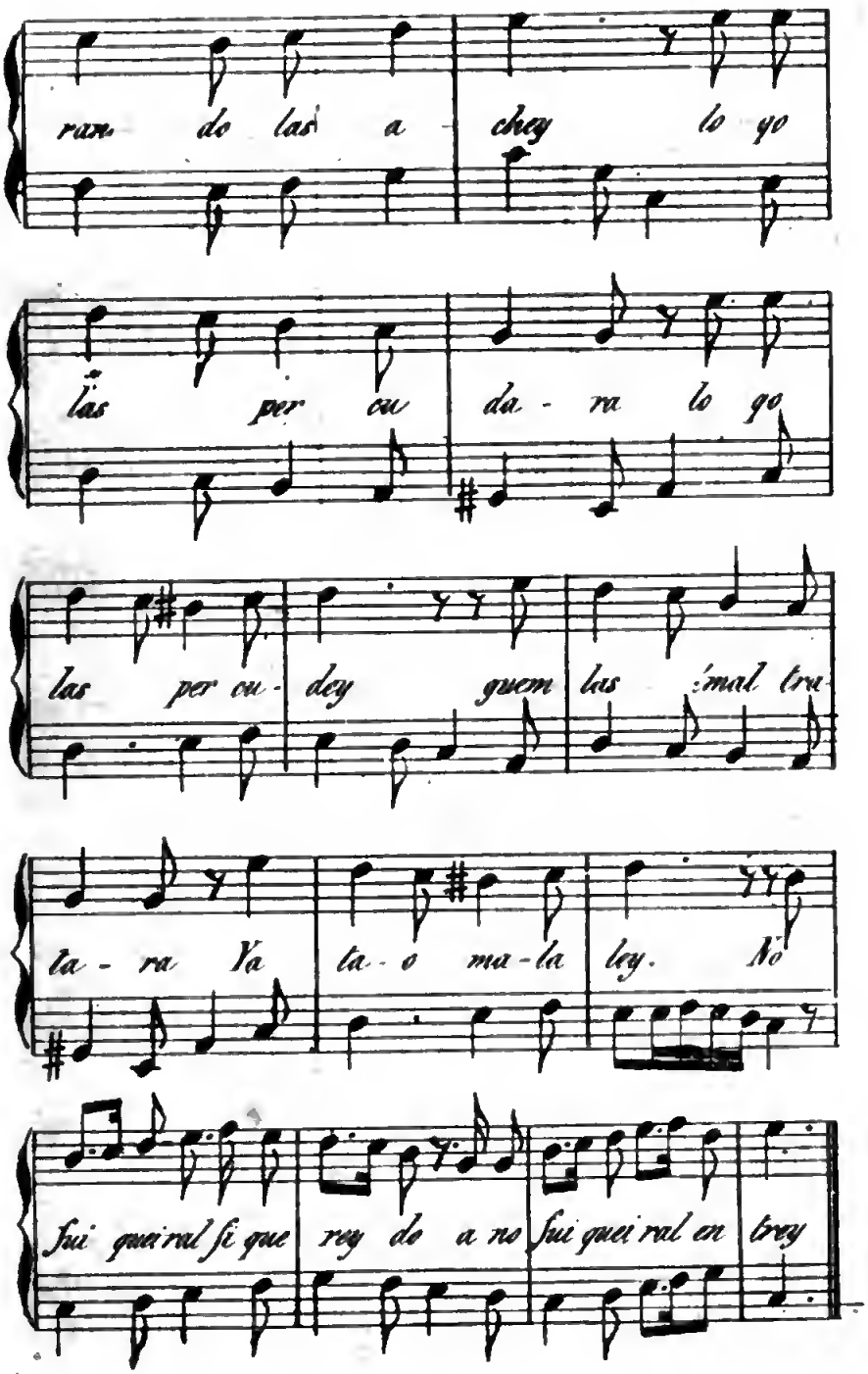
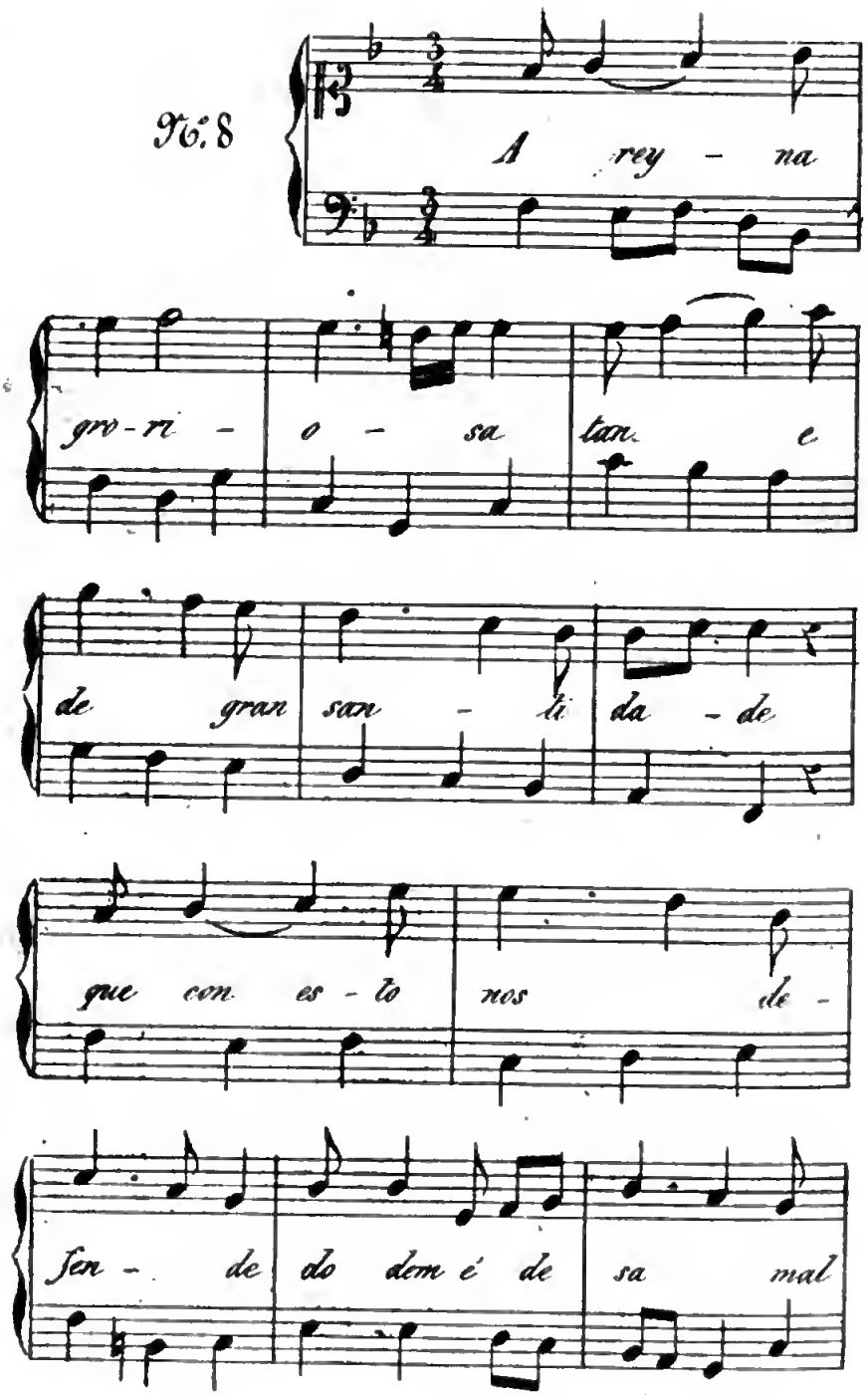
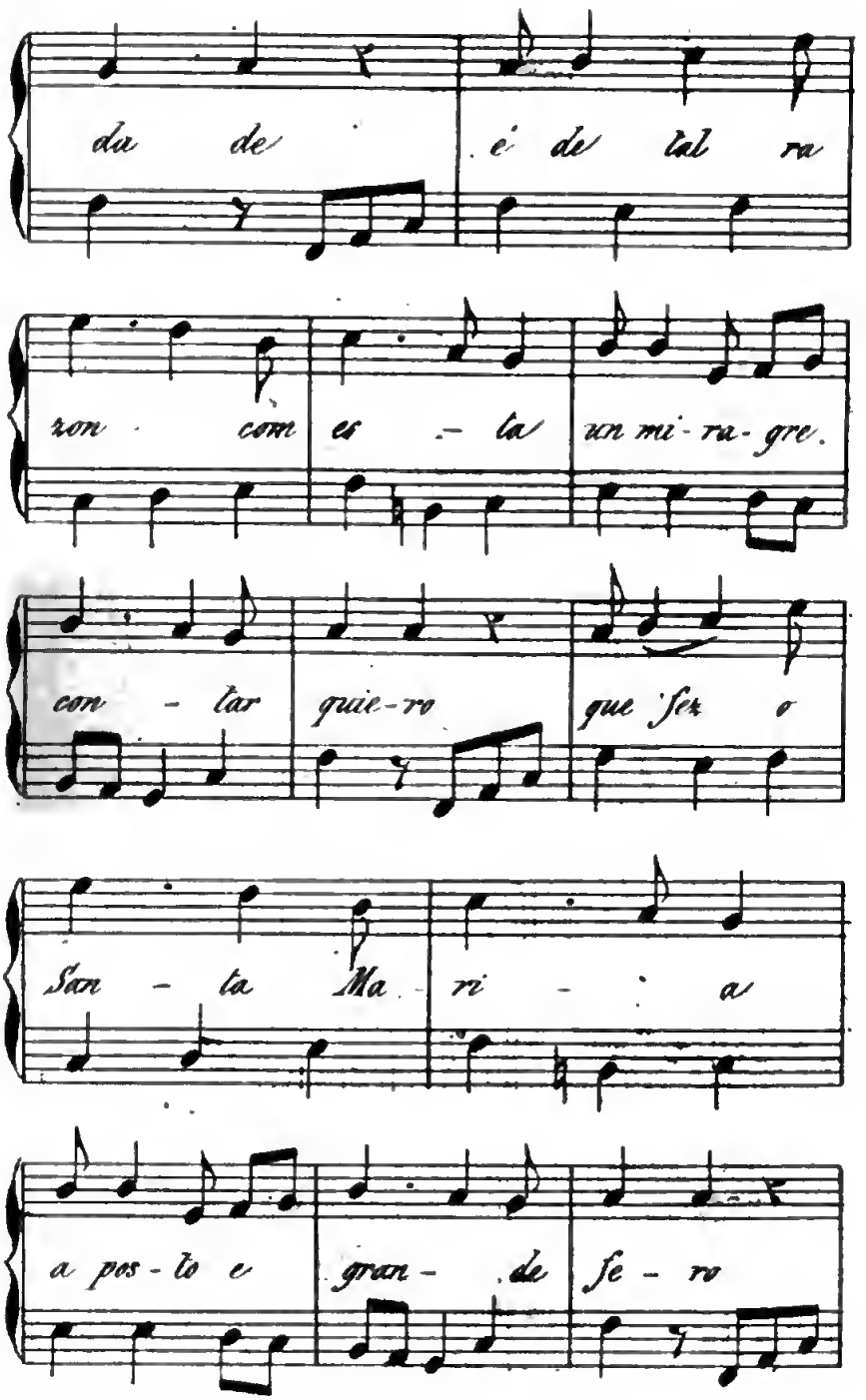
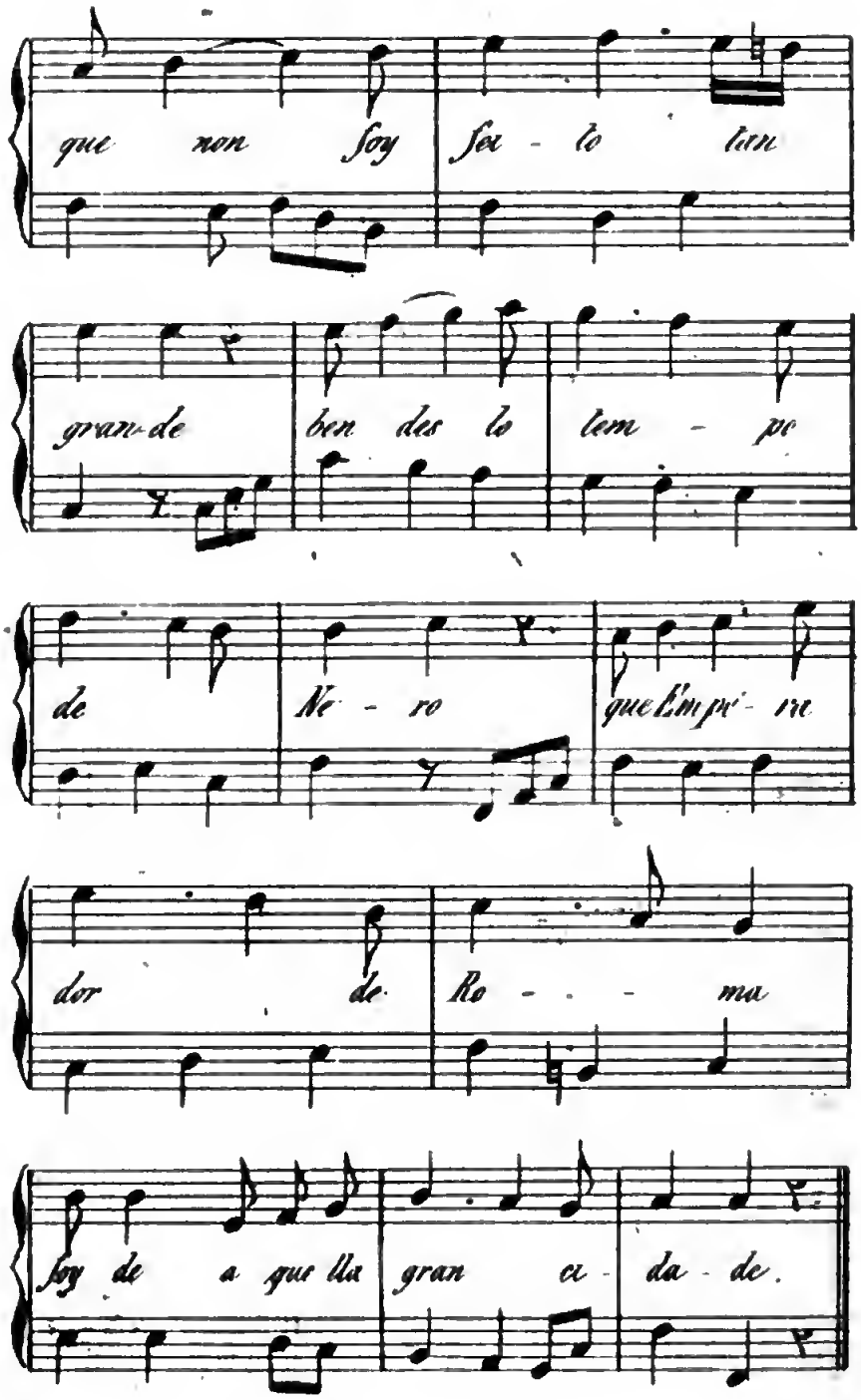
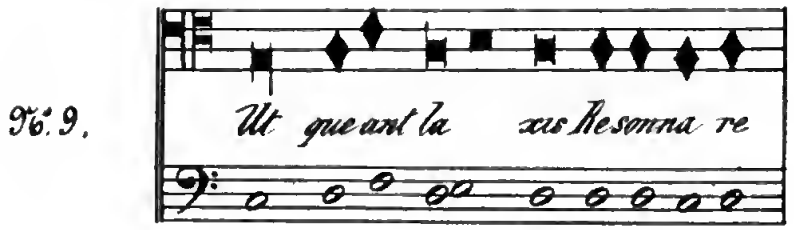
CAPITULO X.

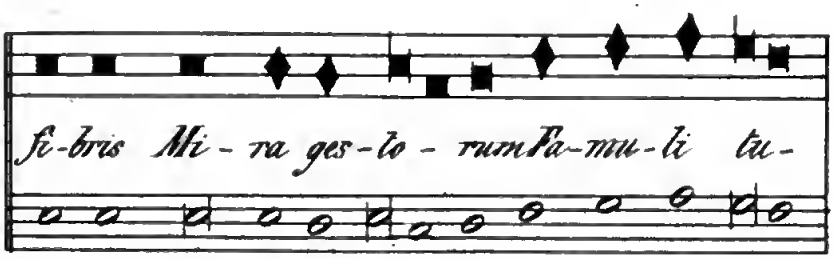
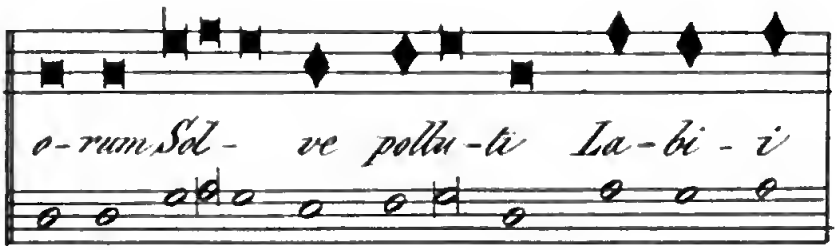
Arte de cantar de los turcos.—Opinion desmentida acerca del origen del canto de los turcos.—Dicho arte pasó de Turquia á España y de esta nacion á Italia. 233

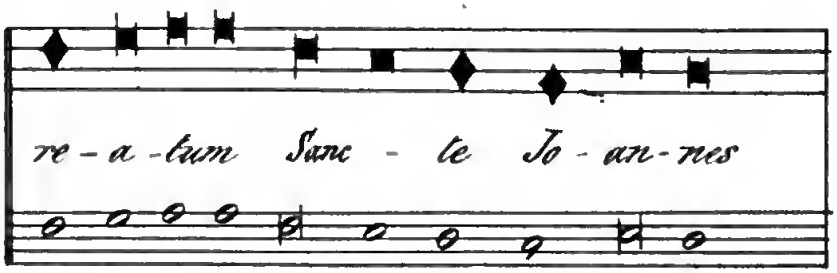
FE DE ERRATAS.

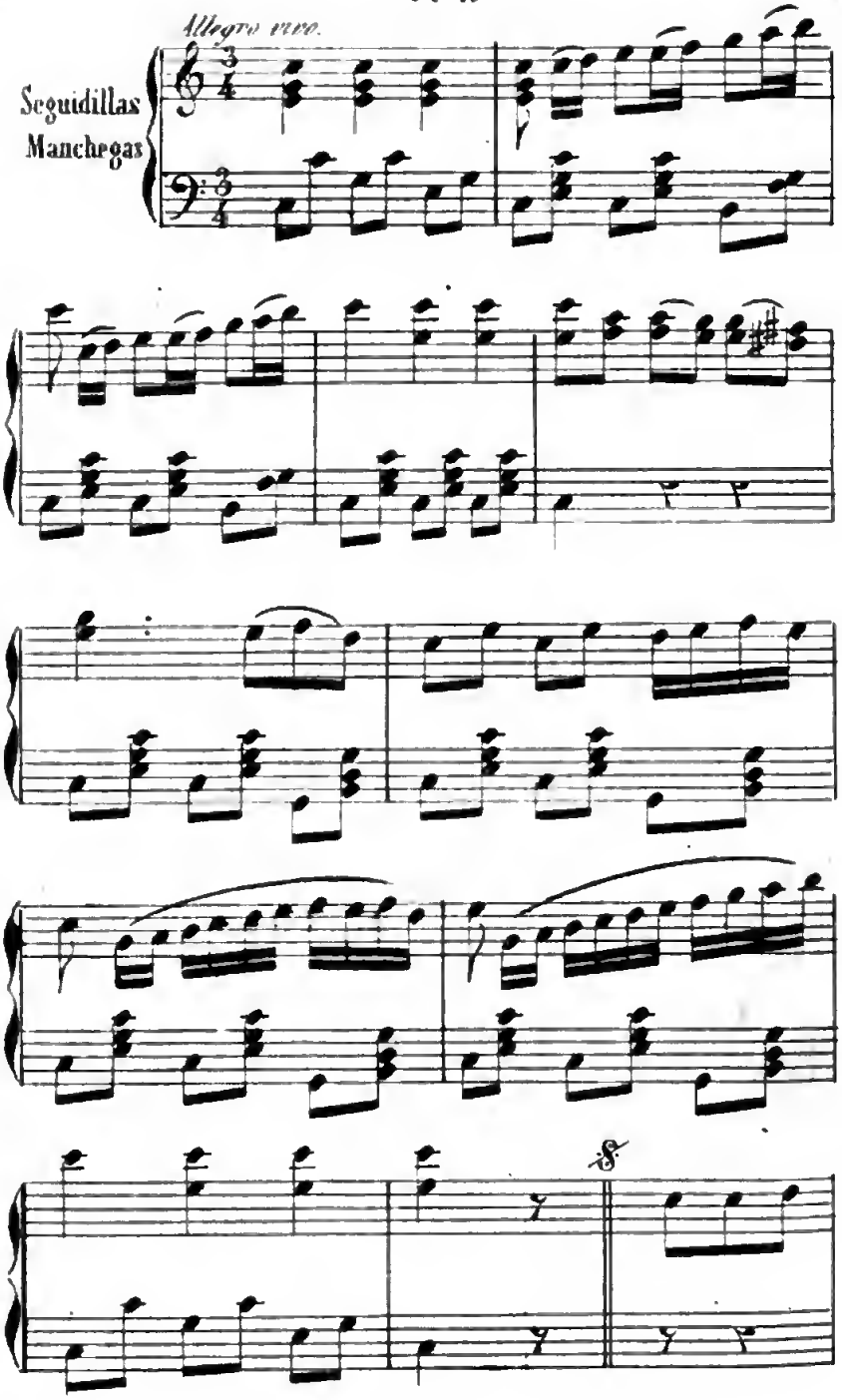
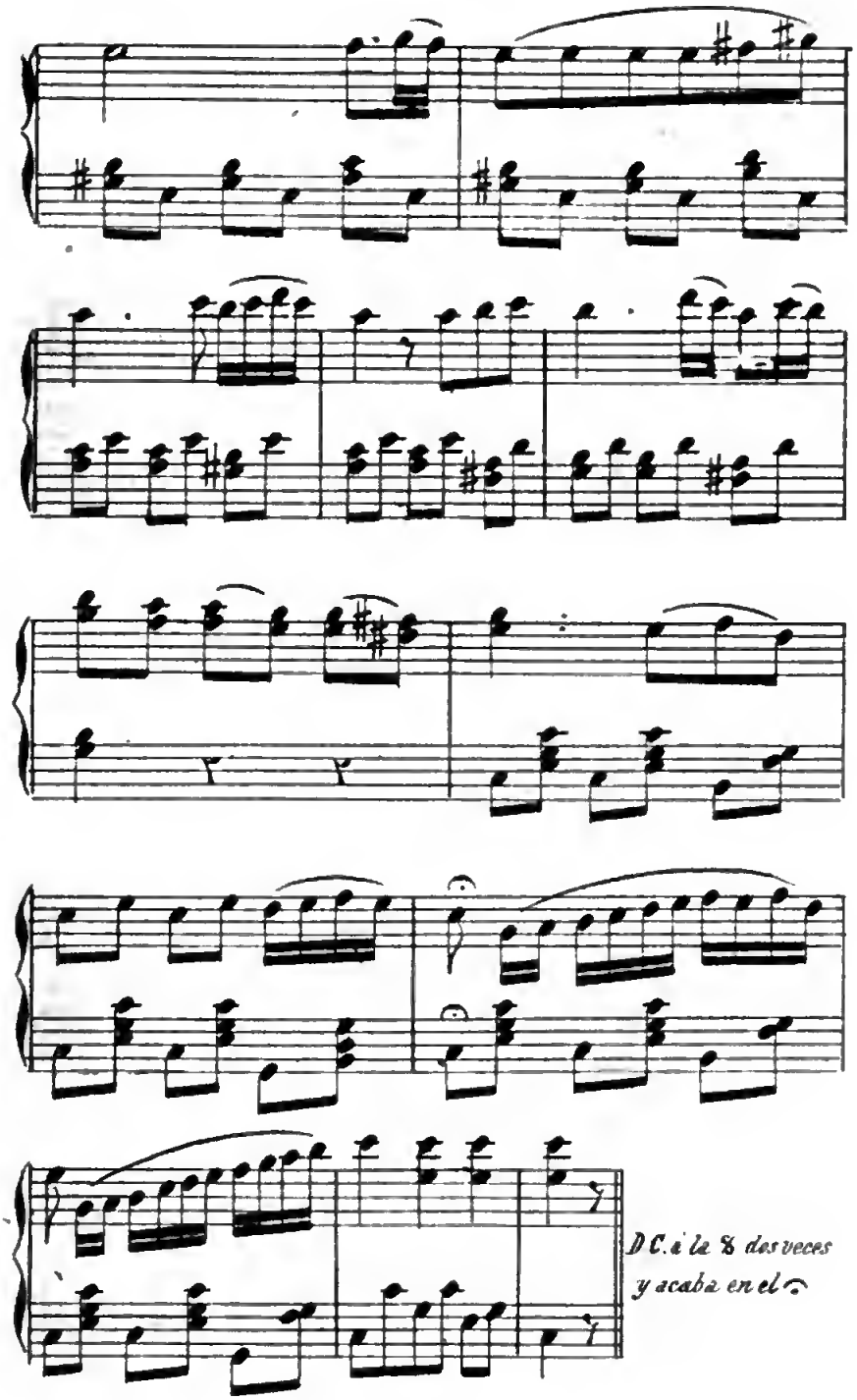
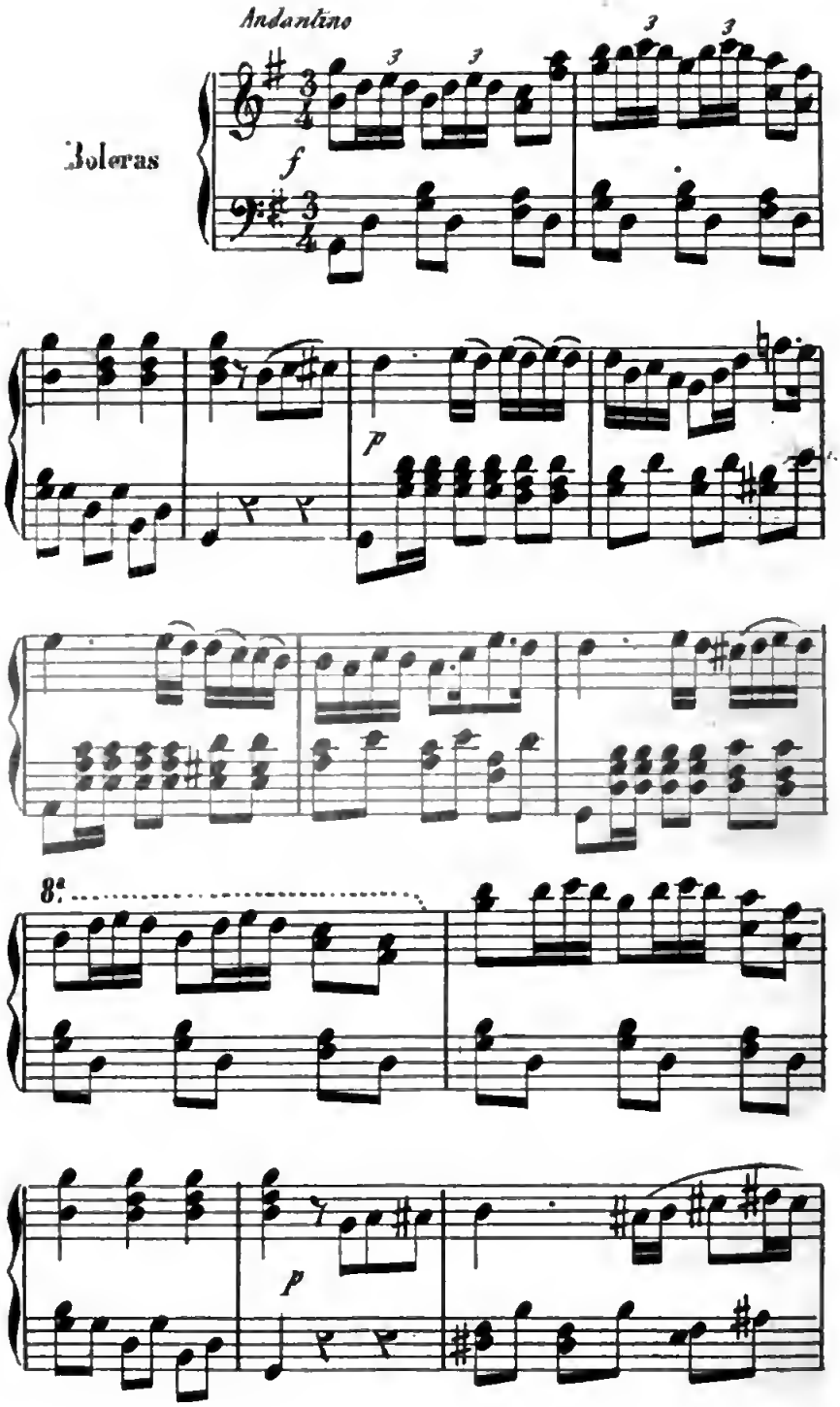
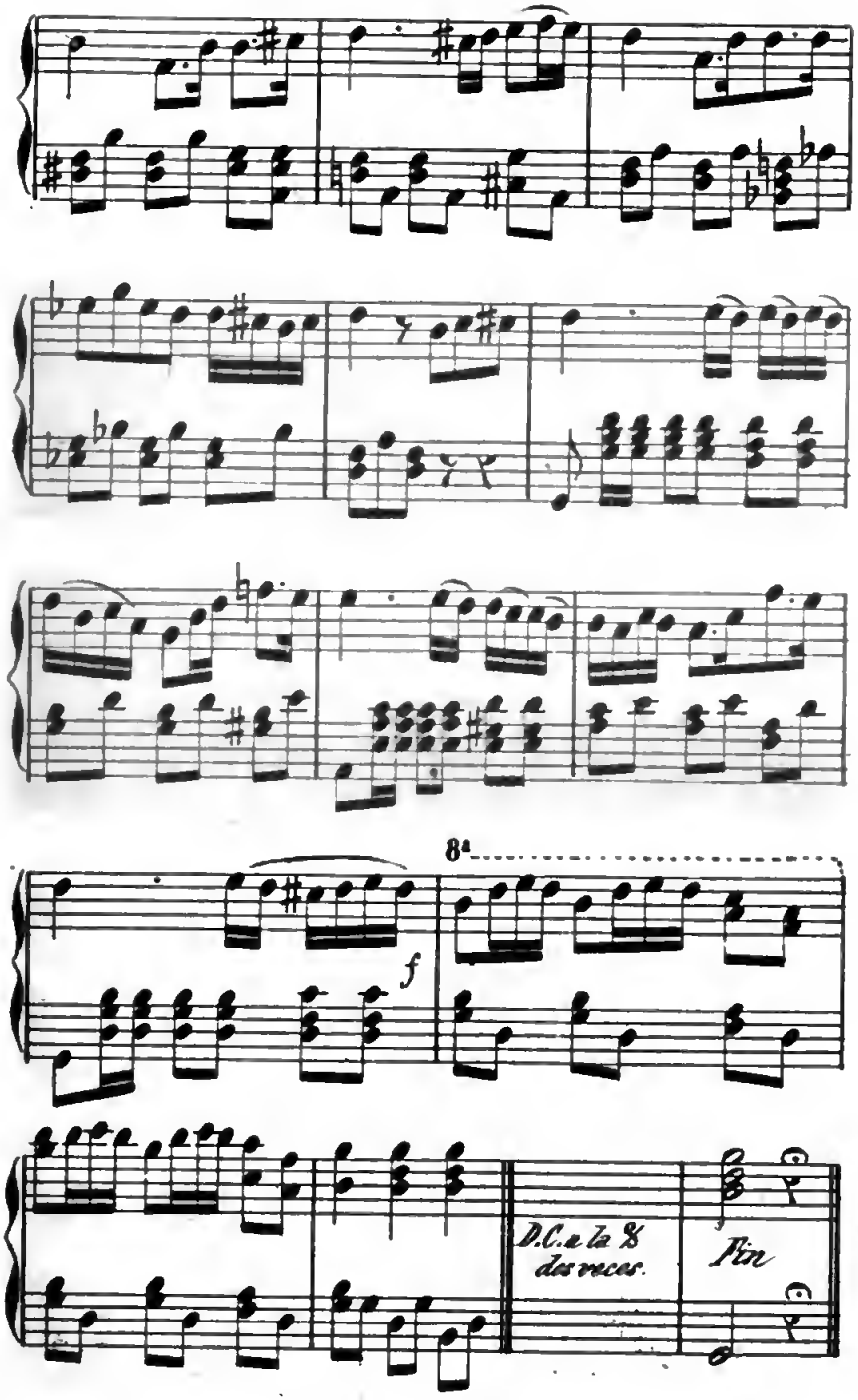
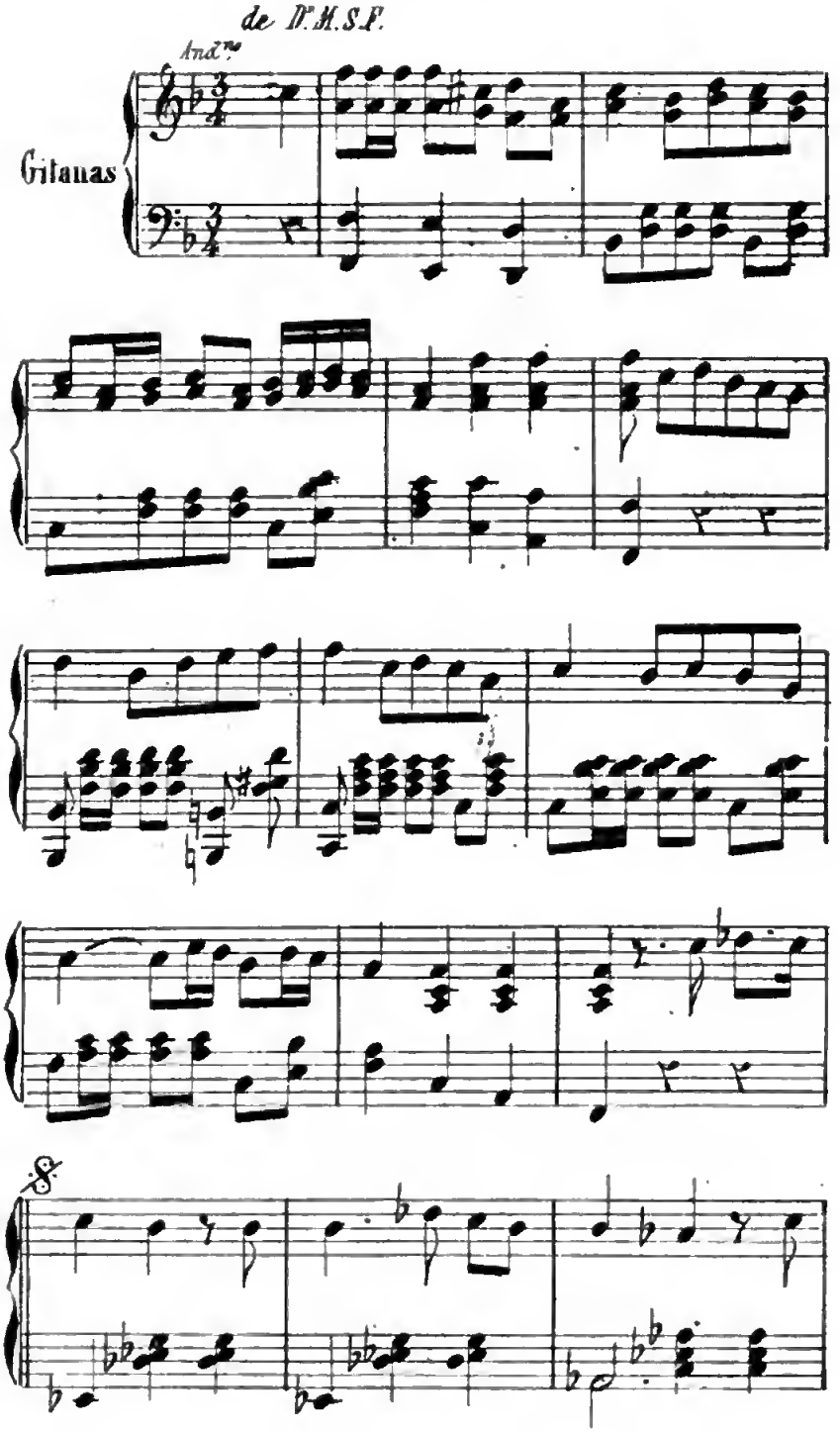
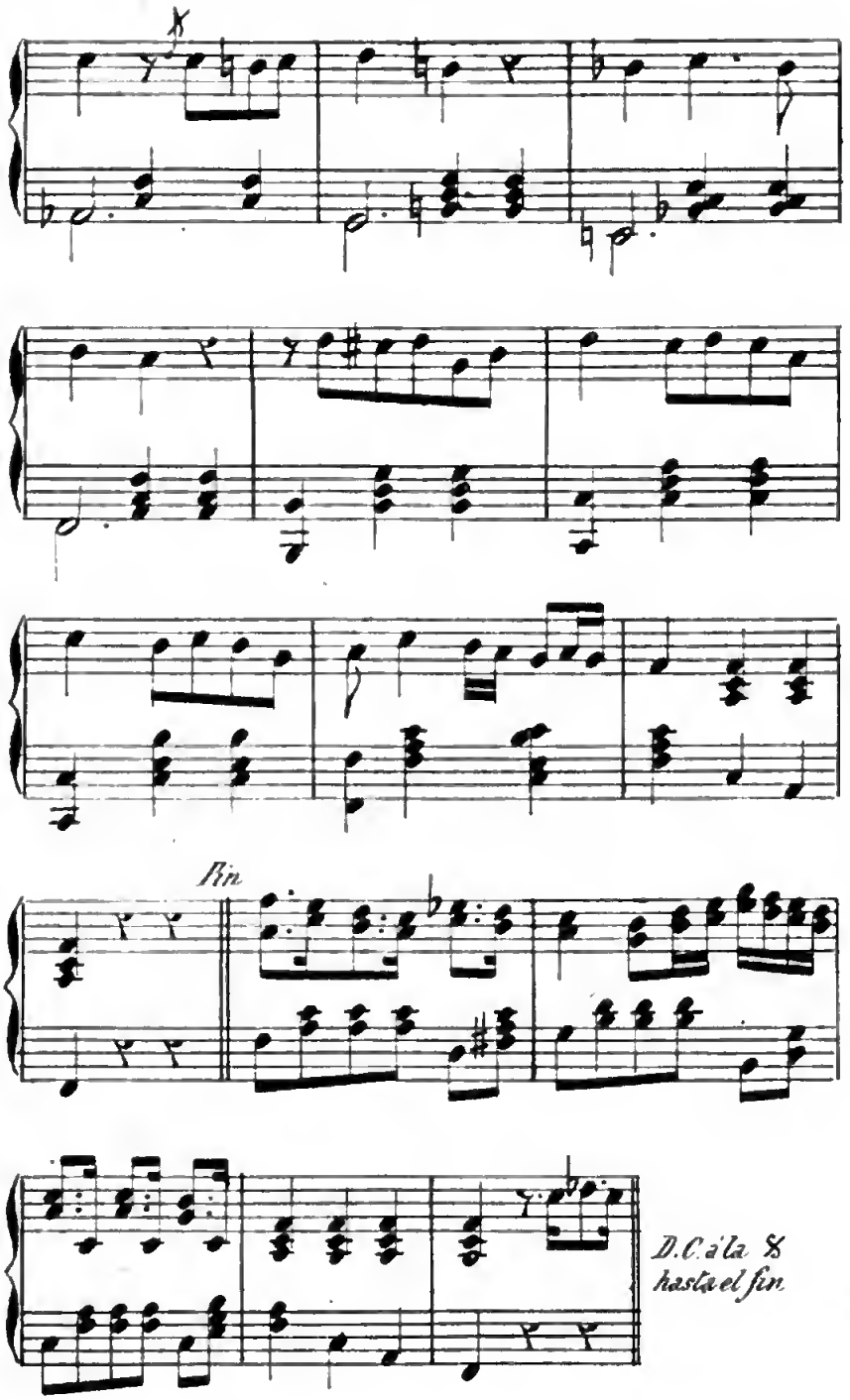
Páginas.	Líneas	dice	léase
7	36	Melitoo	*Meton.*
17	1	las verdades	*gas verdades*
29	13	ssegurar	*aseguran*
id.	24	aficiooado	*aficionados*
30	15	los ritmos	*los ritmos poéticos*
48	6	debis	*debian*
75	20	driocipios	*principios*
80	18	cital	*cidental*
81	1	las	*los*
85	15	desistemss	*de sistemas*
91	11	*gloriosa*	*groriosa*
97	23	*Muitos*	*Muito*
99	4	*Pueda*	*Puode*
104	9	legémos	*leguémos*
106	29	Taborte	*Tarbote*
132	29	eoyos	*cuyas*
157	última	historiadares	*historiadores*
181	1	compuesto	*compuesta*
185	21	sioo qoe tambien	*sino tambien*
186	19	sabre	*sobre*
187	en la nota	la lamina	*el*
188	32	si qoe	*sino tambien*
190	2	sonar	*tocar*
id.	6	*guaracah*	*guaracha*
196	24	saltar	*saltan*
200	25	*Musrgia*	*Musurgia*
204	7	manos	*garras*
205	18	pefeccion	*perfeccion*
206	30	corifeo	*corifeo*
207	13	iovsntor	*inventor*
208	31	*La Jerusalen , convertida,*	*La Jerusalen convertida,*
209	7	libraseo	*libráse*
218	en la nota	oúm. 10	*núm. 11*
223	14	asilio	*asilo*
227	22	setentriales	*setentrionales*

NOTA. *La historia de la música española* es propiedad de su autor , quien perseguirá ante la ley todo aquel que la reimprima.

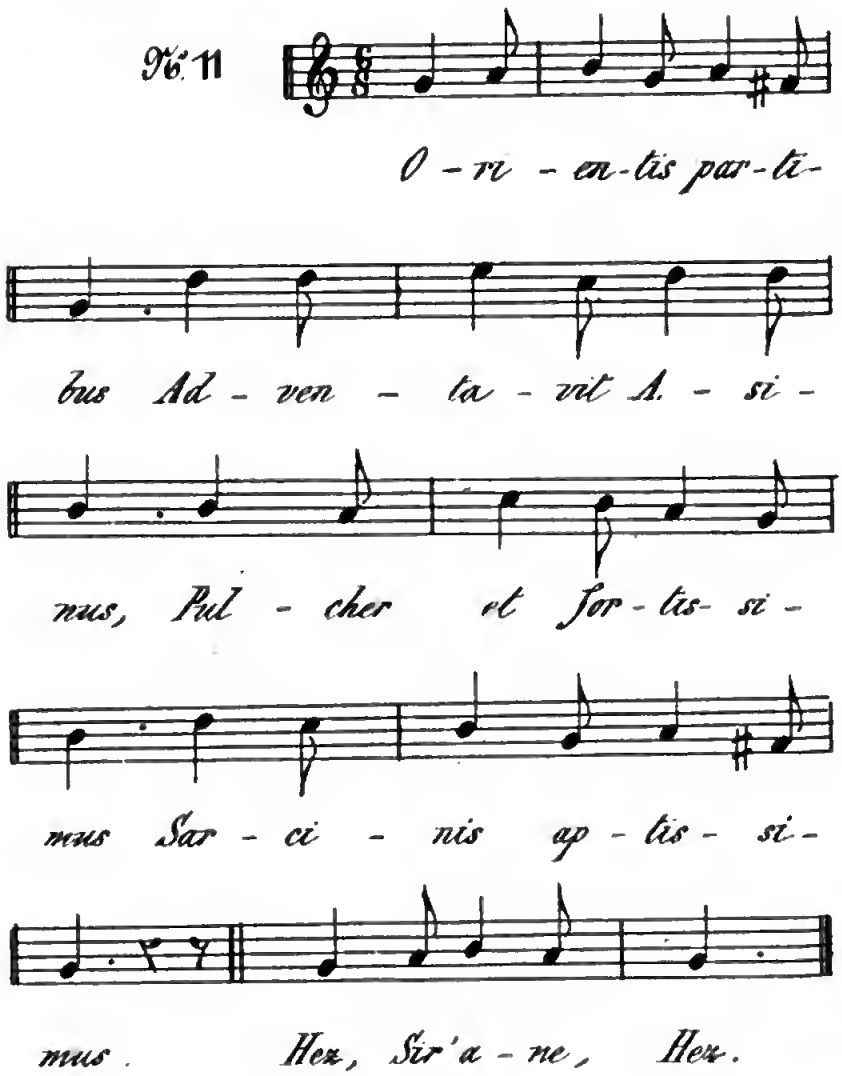
LÁMINAS

Nº 1
Ben per es-ta os Reys d'a-
mar en Sanc-ta Ma- ri - a ca-en as gran-des
cor-tas e-lla-os-a- co-rre gua-a.
Nº 2
Quen-na Vir-gen glo-ri- o-sa es-pe-

ran-za muygrand ha ma car- se ia mui- to
en - fer- mo e- lla mui brenvo gua- rira.
Nº 3.
Mui- lo de- be-
mos va- ro- nes lo- ar a San-
la Ma- ri- a que faz gra- zas

e se - us do - nes
lla a - guen e la fi -
a - son mun - lo de - bo
3
na - ma na que di-u ai
3
un seu Re - la - do que

pri - ma - do Soy de Es -
pan - na é Al - fons
e - ra dia - ma - do
di - ull u - na tal ves - ti -
du - ra/ que tru xe de pa-ra

y so luni Sey - la a
ssa me - su ra Por que me le -
ra se u - si so en . a - lo -
ar - nu it e di a
Vc. A. Sem - pre se a be - nu - i -

ta e lo - a - da San - ta Ma - ri -
a a nos a - bo - ga da Ma - ra vi
llo - so mi - ra - gro do yr vos que
rer o - ra : ! can tar sin men - tir da -
co mo fez o Dia - - bro fu gir de

Roma á vergen de Deus a - ma - da
Nº 5
A que do bon Rey Du - vid
de seu li - nage de cen - - de nombre
le cre - da mi de quen per ella mal
pren - de por en de Santa scri - tu - ra que non mer

le non er - ra non con la an gran mu ra gre que
Sea en En - gra ter - ra a vir gen sanc ta
ma - ri - a con que Ju - daus an gran
que - rra per que na cen Je - su cris - to
de la que es se pren - de

Nº 6
To do lo - gar mai ben
po de ser de fen - -
du - do ! que a San - ta Ma -
ri - a - a por seu seu -
do - - - - - en -

de de a ques ta ra - son son mi
ra gre nas que - ro con
tar mui de ro - ra - son que ser
mui grand é se - ro
a vir - gen que non

- á par que non/ guus , que
per - du - do foss o Pa-
blo que guar-da vi - a nen
ven - zu do -
Nº 7.
No Fi - gue-ral Fi - gue

re - do - á no fun - ymei rul en
trey seus ne - nas en - con - tra - ra seis
ne - nas en - con trey para e - llas an -
du - ra pa ra e - llas an dray lho -
ran - do las á cha ra lho -

ran do las a chey lo go
ẽas per cu da - ra lo go
las per cu - dey guem las ẏmal tru
ta - ra Va ta - o ma - la ley. Nõ
ſui gueirral ſe que rey do a no ſui gueirral en trey

96.8
A rey - na
gro - ri - o - sa tan e
de gran san - ti da - de
que con es - to nos de -
fen - de do dem é de sa mal

da de é de tal ra
zon com es - ta un mi - ra - gre.
con - tar quie - ro que fez o
San - ta Ma - ri - a
a pos - to e gran - de fe - ro

que non soy sex - lo tan
gran-de ben des lo tem - po
de Ne - ro que l'im pe - rio
dor de Ro - - - ma
soy de a que lla gran ci - da - de.

96. 9.
Ut que ant la xis Resonna re


fi-bris Mi-ra ges-to-rum Fa-mu-li tu-

o-rum Sol- ve pollu-ti La-bi-i


re-a-tum Sanc-te Jo-an-nes

№ 10

D.C. á la 8 dos veces
y acaba en el

Andantino
Boleras
f
p
8va
p

8ª
f
D.C. a la 8ª
dos veces.
Fin

de D. M. S. F.
And.te
Gitanas

Fin
D.C. à la 8
hasta el fin

Nota. En el Tomo 3º se insertaran todos los cantos populares españoles con su correspondiente poesia y acompañamiento de Piano



HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850,

por

Mariano Soriano Fuertes,

CABALLERO DE LA ÍNCLITA Y MILITAR ÓRDEN DE SAN JUAN DE JERUSALEN, DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN ESPAÑOLA DE CÁRLOS III, DE LA NACIONAL Y MILITAR DE SAN FERNANDO DE PRIMERA CLASE, CONDECORADO CON LA MEDALLA DE ORO DEL INSTITUTO ESPAÑOL, ACADÉMICO DE LA ARQUEOLÓGICA DE MADRID, SÓCIO DE LAS REALES DE AMIGOS DEL PAIS DE VALENCIA Y MURCIA, DE LA DE CIENCIAS, LETRAS Y ARTES DE BUENBRQUE, HONORARIO DE LA FILARMÓNICA DE FLORENCIA, Y MIEMBRO DE OTRAS VARIAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS.

Música y poesía
En una misma lira tocaremos
(*Iriarte.—Poema de la música.*)

TOMO SEGUNDO.

Año de 1856.

MADRID.

Establecimiento del Sr. Martin y Salazar, proveedor de música y pianos de SS. MM.; calle de Esparteros, número 3.

BARCELONA.

Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez, calle de Escudillers, numero 10, piso principal.

INTRODUCCION.

¿Que es el salmo sino un órgano de la virtud que tocado por David con el plectro del Espíritu Santo, hace que en la tierra resuene la dulzura de la celestial melodía?

(*San Ambrosio.*)

Fé, ciencia y religion.... son luminosos
Faros que por las varias latitudes
Nos guian de estos mares procelosos.
« ¡ Voga ! » nos dicen con su luz no dudes
« ¡Voga! » y, pilotos de arte y esperiencia,
Vamos haciendo escala en las virtudes.

(*José Zorrilla.*)

Cuando nuestra nacion se ha ostentado siempre orgullosa en primera línea como católica : cuando nuestros maestros compositores de música, han adquirido un nombre europeo en el género sagrado; y cuando vemos por desgracia el abandono en que yacen las capillas y colegios de música de nuestras magníficas y suntuosas catedrales y colegiatas; nos ha parecido oportuno en la introduccion de nuestro segundo tomo, hacer una reseña histórica del

canto eclesiástico en general, tanto por lo antes alegado, cuanto por la parte de gloria que en ello nos ha cabido.

Como católicos, nuestro deber es narrar la grandeza del culto cristiano confiado á la música; y como españoles, escribir con orgullo todo lo que tienda á ensalzar la religion de nuestros padres, que es la nuestra, es la española, basada en la Iglesia católica, apostólica y romana.

Todo cuanto existe grande en el mundo, ha querido parecerlo mas por medio de un orígen sublime y remoto: no ha sucedido lo mismo con el grande orígen del cristianismo, y de la Iglesia católica. Jesucristo nació en un estáblo, y la iglesia universal apareció en el mundo sobre las catacumbas, en donde los cánticos animados por la fé, hicieron temblar á las deidades del paganismo en sus templos de mármol.

La primera iglesia cristiana fue la de Jerusalen, compuesta de judíos de todas clases y condiciones, y estos cantaron los salmos de David, con la misma modulacion que los cantaban en el templo de Salomon, y con las mismas cantilenas escogidas por aquel santo Rey, aunque en idioma siríaco.

Este canto, pasó desde las iglesias de Judea á las de Asia, y conforme se propagaba en las asambleas cristianas que se iban formando de gentiles, los judíos lo viciaban de tal modo, que por los años 70 de J. C. se perdió completamente entre ellos, con la destruccion de la ciudad de Jerusalen y su templo. Esto es confirmado por Josefo, quien asegura que el templo de Jerusalen se profanó por los judíos con toda clase de abominaciones (1).

Admitido por los cristianos tanto de oriente como de

(1) De Bello Judayco.

Occidente el referido canto de los judíos, para entonar los salmos de David y los himnos que se componian en alabanza de Jesucristo, miraron como execrables todos los tonos y modulaciones nacionales cantados por los gentiles, en sus sacrificios, fiestas y teatros. Como los sistemas músicos en que se fundaban el uno y el otro, se diferenciaban tanto en lo agradable de los intérvalos, y en los géneros cromáticos y enarmónicos desconocidos de los primeros y practicados por los segundos; la música tanto homofónea y antifónea, como sinfónica, usada en las iglesias católicas, se diferenciaba mucho de la practicada por los gentiles, no solo en la composicion, sino tambien en el modo de ejecutarla.

Este es sin duda el orígen de diferenciar la música eclesiástica de la profana; y así mismo del celoso cuidado de los Santos Padres para que no se viciase introduciéndose en la Iglesia los tonos del canto profano.

Si se nos preguntase cuales eran las modulaciones que componian aquellas primitivas cantilénas de los salmos, contestaríamos ser las mismas que hoy se usan en la Iglesia católica en el canto litúrgico, fundados en que ningun anticuário en esta materia, las ha presentado diversas hasta ahora. En los breviarios mas antiguos de España, se hallan los salmos iniciados con las mismas cantilénas que se cantan hoy. (1)

El orígen del canto litúrgico fué el canto de los antiguos hebreos, ó mas bien, el escogido por David para norma de sus sagradas poesías; y sobre sus aires, compuso y mandó componer tanto las modulaciones que adornaban el canto melódico, como las armonías simultáneas que las acompañaban, ejecutadas por las voces y los ins-

(1) Véase el breviario Mozarabe publicado por el cardenal Lorenzana.

trumentos; resultando de todo el conjunto, los *dulces modos* que refiere el eclesiástico. Por estas razones, sin recurrir á la ciencia infúsa de los apóstoles y discípulos, debemos considerar á los judíos instruidos en el canto litúrgico de la Sinagóga, cuando no en todo, por lo menos en el de los salmos que precisamente debian cantar al comer el cordero Pascual.

El autor de las 146 cuestiones á los Ortodoxos, insertas en las obras de San Justino mártir, que floreció, segun Oudino entre el IV y V siglo, (1) en la cuestion 107, dice entre otras cosas concernientes á la música eclesiástica: que no obstante haber la santa Iglesia repudiado el baile usado por los judíos en su templo, conservaba el canto de los salmos, porque la melodía con que se cantaban estos, era la palabra de Dios, la que cantada por hombres piadosos, conseguia conducir el alma á las virtudes y á la piedad. (2) San Isidoro nos ha dejado escritas las siguientes palabras: «David fué especialmente esco»gido por Dios para componer los salmos y el tono con »que se cantaban; y la Iglesia católica por este motivo, »se vale de su mismo salterio y de la melodía de sus sua»ves cantilénas, para que los ánimos se muevan mas fá»cilmente á la compuncion.» (3) Cornelio Alápide afirma lo mismo diciendo: «Dios por medio de David compuso »los salmos y sus melodías, para que los cantase no solo »la Sinagóga judáica, sino tambien la Iglesia católica en »todo lugar, y por todas las naciones diversas que la »componen y compondrán hasta la consumacion de los »siglos.» (4)

(1) De Scriptor Ecclesiast. tom. 1.° pág. 202.
(2) In apendic. 1. Oper. San Justin martir, pág. 502.
(3) Lib. de Offici. cap. 7.
(4) Gomont. in Cap. 47. ver 11. Eclesiast.

San Ignacio mártir discípulo de los apóstoles, y educado por ellos desde su mas tierna edad, siendo obispo de Antioquia segun San Gerónimo el año X del imperio de Trajáno, y el 108 de Jesucristo, en su carta á los de Efeso y á los romanos, hace mencion del canto eclesiástico. (1) Casi todos los padres de la Iglesia griega y latina, refieren de una manera particular el canto litúrgico de sus respectivos tiempos; y hasta los mismos gentiles lo atestiguan. Plinio el jóven, siendo procónsul de la Bitinia, escribió una carta al emperador Trajáno, y entre otras cosas sobre economía cristiana, le decia; que despues de varias pesquisas, no habia hallado en los cristianos, esceptuando el no querer sacrificar á los dioses del imperio, sino el reunirse en dias sañalados antes de amanecer para cantar himnos en alabanza de J. C. su Dios. (2)

El apóstol San Pablo y su discípulo Silas, despues de haber sido azotados en la ciudad de Felipos en Macedonia, fueron llevados á una estrecha prision, y en ella hicieron resonar con sus cánticos los oscuros calabozos. (3)

Santiago el menor, en su epístola católica, aconseja á los fieles que gozan de un ánimo tranquilo, canten salmos en honra de Dios. (4)

Luciano en su Filopatro dedicado al mismo emperador, introduce un cristiano, y le hace hablar en estos términos: « Nosotros somos capaces de pasar diez dias sin »comer ni beber, y despues de este largo y penoso ayuno, »velar toda una noche y pasarla cantando himnos...» (5)

En las grutas de la Thebaida, en sus cavernas, en el

(1) Ad Efesios. tom. 2. ad romanos pág. 27 núm. 2.
(2) Carta á Trajáno.
(3) Act. Apost. cap. 16. vers. 25.
(4) Epist. Cathol. cap. 5 vers. 13.
(5) Pag. 64.

fondo de sus rocas, se oian los cánticos de oracion al Dios de los cristianos, cánticos de la fé y de la penitencia de los Pablos, Antonios y Atanasios, espejos de nuestra religion cristiana.

San Pablo en sus cartas á los Efesios, á los Colosenses y Corintios, exorta á los cristianos á cantar salmos, himnos y cánticos para dar gloria al altísimo. (1)

San Dionisio Areopagita, discípulo del apóstol de las gentes, no solo cuenta el canto de los cristianos de su tiempo, sino el órden con que se cantaba, y los efectos que causaba en los oyentes, del siguiente modo: «el »obispo entonaba la sagrada melodía, y el coro compues»to de todo el clero, proseguian el canto: (2) la modula»cion de los salmos se cantaba en todas las funciones ecle»siásticas sin omitirse jamás (ó muy raras veces) por estar »unidas á ellos sustancialmente; por cuyo motivo no se »debe dejar por otra en ningun tiempo, por ser esta con »que se cantan, entre todas la mas devota y mas santa: (3) »sus efectos son tales, que unen las afecciones de todos »los fieles como en una concorde danza en amor de Dios y »del prógimo, y los dispone para recibir los santos sacra»mentos.» (4)

El modo de cantar los salmos con las cantilénas prescritas desde sus principios, fué de cuatro maneras diversas: 1.° Cantando uno solo. 2.° Cantando los fieles á un mismo tiempo. 3.° Comenzando el obispo ó presidente del coro la sagrada melodía del salmo, hasta concluir el primer período, y desde allí en adelante cantar todos juntos hasta la conclusion del versículo. 4.° Alternando los versículos divididos los cantores en dos coros.

(1) Cap. 3. v. 19 ad Efes.—Cap. 16 ad Colec.—Cap. 14 ver. 20 ad Corin.
(2) De Coclet. hierarchi Cap. 3. pag. 283.
(3) Id. pag. 27 núm. 2.
(4) Id. pág 288.

Casiano dice, que la primera manera de cantar los salmos era comun en todos los monasterios de Egipto. (1) Estas son sus palabras: «El que cantaba los salmos estaba »en pié puesto en medio del coro, y todos los demás mon»ges de la congregacion estaban humildemente sentados, »meditando con toda la atencion del corazon sobre las pa»labras del salmo que se cantaba. Los salmos cantados »eran en número de doce, y los cantores solo cuatro: can»taba cada uno de ellos tres seguidos, y en llegando al »último salmo, cantaban todos los monges juntos, con »canto antifónio; y al fin de él, añadian el *Gloria pa»tri*, etc.»

De la segunda manera de cantar los salmos en el primer siglo de la Iglesia, hace mencion San Hilario (2), y San Juan Crisóstomo. (3)

De la tercera manera llamada por los latinos *Succinere*, porque consistia en que el mas perito en el canto llamado *Phonascus* ó *Præceutor* principiaba el versículo, y el coro se unia á él en la primera cláusula, hacen mencion los mas de los escritores antiguos. San Basilio describiendo las varias maneras de cantar los salmos de maitines, dice: «Dése el encargo de proponer la cantiléna »del salmo á uno de los espertos en la música, y todo el »coro le seguirá. (4)» Teodoreto, Sócrates, Sozomeno, y Epifanio, son de opinion que el canto *Succinente*, tuvo su orígen en Alejandría en tiempo de San Atanasio, (5) pero el autor de las *Constituciones eclesiásticas*, le dá mucha mas antigüedad. (6)

(1) Institucio. monast. lib. 2. cap. 12.
(2) In psal. 65. pág. 332.
(3) Hosmil. 36. in 1. cor. pag. 633.
(4) Epist. 63, ad Neotasar. pag. 96.
(5) Teodoreto. S. C. B.—Socrates L. 2. Cap. II.—Sozomero L. 3. C. VI.—Epifanio Historia Scolast. trip. L. 5. cap. II.
(6) Lib. II. cap. 57.

De la cuarta manera de salmeár, divididos los cantores en dos coros, cantando el salmo alternando los versillos llamándose por esto, canto responsorial, tenemos el testimonio de Sócrates y Niceto para darle tanta antigüedad como á san Ignacio mártir (1) obispo de Antioquía, que fué el inventor del canto antifónio. (2)

Este canto artificioso, es probable fuese ejecutado por cantores hábiles en la música, y con esta nuevas melodías cantasen un verso, y el coro compuesto de los fieles congregados, entonase otro con el canto homofónco ó simple melodia. De esta práctica quizás tenga orígen el confundir no pocos escritores eclesiásticos, el canto antifónio con la práctica de cantar los salmos alternando los versos entre dos coros.

No es tampoco imposible el que san Ignacio añadicse para sostener las voces que cantaban la antifonía y guiarlas con la mas ó menos velocidad de los sonidos que componian sus adornos, las armonías de las cítaras. Nos fundamos para esto, en las siguientes palabras del mismo santo: «Falta que vosotros concurrais á la sentencia de »vuestro obispo, lo que se conseguirá: porque vuestro me»morable presbítero, de tal mancra está unido al obispo, »como las cuerdas á la cítara. Porque en vuestro senti»miento y concorde amor, Jesucristo nos canta; pero cada »uno de vosotros (en esta música) es preciso que formeis un »solo coro, el que siendo consonante por la concordancia »recibiendo la melodía de Dios en la unidad, cantais acor»des por Jesucristo á su Dios Padre.» (3) En estas palabras se nombra la cítara, instrumento capaz de producir la ar-

(1) Sócrates lib. 2, cap. 8.—Niceto, Tfies, nrthodox. fid. lib. 5 cap. 31.

(2) San Ignacio adornó las simples cantilenas de los salmos ya nsada en su tiempo, con algunas sencillas glosas sin que estas las alterasen sustancialmente.

(3) Epist. divi. Ignatii mart. tom. II.

monía simultánea; de la consonancia formada por el coro de cantores; y de la melodía ó canto antifónio unido á la armonía, que son las tres partes que componen el canto sinfónico, del cual hacen mencion la mayor parte de los escritores eclesiásticos. Por lo referido creemos que el canto antifónio acompañado de armonía simultánea, y del sonido de las cítaras, era muy conocido sino de todos los cristianos que componian las iglesias del Asia, por lo menos de los de Antioquía y Efeso.

El motivo de admitir san Ignacio en el canto de la salmodia toda esta pompa musical, fué sin duda para manifestar á los Nicolaitas y á los Gnosticos que habian abandonado en sus asambleas la salmodia de David y su canto, el grande aprecio que los católicos hacian de estos cánticos divinos. (1)

La sinfonía instrumental estuvo en uso desde últimos del siglo primero por lo menos, hasta mucho despues del martirio del ante dicho san Ignacio; y su abandono fué sin duda por el abuso que los Valentinianos hacian de ella, confirmándose nuestra opinion con las palabras de Tertuliano, el que hablando de estos, dice, que no solo variaron los tonos de los salmos, sino los salmos mismos. (2) San Justino mártir que floreció en el siglo segundo, se espresa en estos términos: «En las iglesias se ha dejado el uso de los instrumentos músicos, quedándose con el simple canto de las voces.» (3) El autor de las cuestiones atribuidas al mismo santo, asegura que se abolieron los instrumentos músicos en tiempo de san Justino. (4)

Desde el tiempo de este santo hasta principios del si-

(1) Pameli. not. ad resulia. pag. 320.
(2) Pameli. soc. citat.
(3) San Justin. Epist. 10.
(4) Addicci. ad. oper. San Just. question. 102.

glo cuarto época de Constantino el magno, tanto en las iglesias de Oriente como de Occidente, puede asegurarse que los salmos de David se cantaron con los dos géneros de música, homofóneo y antifonio, sin acompañamiento de instrumentos, siendo estos usados solamente entre los hereges de aquellos tiempos, con los modos musicales de sus teatros y fiestas.

La iglesia de Antioquia que conservaba con toda la pureza el canto homofóneo primitivo de los salmos y el antifónico compuesto por su obispo san Ignacio, se vió privada de él á últimos del siglo tercero por Pablo Samosateno, en su género y en la manera de cantarlo alternado entre dos coros, segun Sócrates y el Pagio. (1) No se contentó con esto solo dicho Samosateno, sino que mandó cantar en su iglesia el dia de Pascua, y en lugar de los salmos de David, ciertas canciones en alabanza suya, compuestas con música la mas profana, y ejecutada por mujeres con toda la afectacion teatral. Por este atentado, mas que por algunos dogmas heréticos que sostenia, fué condenado en el segundo concilio de Antioquía celebrado por los años 270 de J. C. segun se infiere de la carta que los PP. del referido concilio escribieron á san Dionisio Papa. (2)

Infestaban el canto litúrgico de la iglesia por estos mismos tiempos, los Melecianos que fueron condenados en el concilio primero de Nicéa celebrado á principios del siglo IV. Contra estos sectarios, declaróse en guerra san Atanasio segun Teodoreto, (3) porque cantaban los salmos con unas melodías á mas de estremadamente profanas, muy ridículas, al compas de las cuales y del repique de mu-

(1) Socrat. Lib. 2. cap. 8.—Pagio critic. in Baroni. anno 400. n.° 10.
(2) Coleccio. Concilior. tom. 1. pag. 212.
(3) Teodoret. lib. 4 heretica, fabular. tom. 2. pag. 432.

Digitized by Google

chas campanillas, acompañadas de un ruidoso palmoteo, bailaban y saltaban sin tino:

Los Donatistas, cuyos errores fueron condenados primeramente en el sínodo de Roma celebrado el año de J. C. 313, en el pontificado de san Melquiades, y despues en el de Arlés tenido el año siguiente siendo sumo pontífice san Silvestre, profanaron tambien el canto eclesiástico de Occidente segun san Agustin, (1) con melodías enteramente agenas del sagrado lugar, acompañadas de trompetas, y con nuevos salmos compuestos con solo el humano ingenio.

En el siglo IV se oyeron las sagradas melodias de los salmos tan sumamente viciadas ya por el mal ejemplo de los gentiles, ya por permitirse que todo el pueblo cristiano congregado sin escepcion de secso ni edad cantasen juntos como observó san Juan Crisóstomo, (2) ó por entrambas causas á la vez, el concilio de Laodicea celebrado segun varias conjeturas por los años 264 á 268 con motivo de la paz que el emperador Galieno dió á la santa iglesia, mandó en el canon 15, que no cantasen en la salmodia eclesiástica sino los cantores canónigos que subian al *sugesto*, y leian en los libros las melodías que debian cantar. (3) Este mandato lo observó tan rigorosamente la iglesia de Alejandría en tiempo de San Atanasio y en otros mucho mas posteriores, que no se permitió cantar sino con el canto homofóneo primitivo, sin género alguno de antifonía. San Agustin al oirlo en aquellas iglesias, á su re-

(1) San Agustin. Epist. ad Januari. tom. 2.

(2) Homil. 36. in cor. pag. 656.

(3) Coleccio. Concilior tom. 1. El concilio coloniense llama á los cantores eclesiásticos, *Chore Episcopos.* — Benedicto XIV en su sínodo, *Diocesana Canónigos*, epiteto que dió Pitágoras á los cantores, segun Tulio en su tratado de *Natura Diorum.*

greso desde Milan al Africa, por haber pasado desde la de Alejandría á todas las demas de aquella region, le pareció por su gran simplicidad, mas que melodía, una perfecta acentuacion propia de un buen lector, (1) comparado sin duda con el canto antifónio de la iglesia de Milan. Sin embargo, á los africanos segun el mismo san Agustin, (2) les agradaba tanto como el mas adornado.

Algunos escritores han creido que el dicho canto homofóneo lo inventó san Atanasio, y otros que era el canto ferial usado hoy en la iglesia católica. (3) Nosotros respetando la posibilidad de estas aserciones, creemos ser el mismo que en el dia se practica en la salmodia reglada, fundándonos en el Paleotimo (4) y otros autores, y en las siguientes reflecsiones. Todas las cantilenas de la salmodia regular llamadas vulgarmente tonos, apenas esceden los límites de una quinta bajando: la litúrgia de la iglesia de Alejandría en aquellos tiempos era en idioma griego: estos en sus acentos, formaban frecuentemente este intervalo musical en la declamacion, en la simple leccion y conversacion familiar: lo mismo se puede decir de los latinos. Bajo este concepto, no es estraño siendo el canto Alejandrino el mismo de la primitiva iglesia, y este y aquel el mismo de nuestros dias, pareciese á un retórico como San Agustin casi una mera pronunciacion.

Sigamos adelante: tal vez la misma serie de la historia ilustrará nuestro parecer.

A principios del siglo IV, san Flavian obispo de Antioquía, y Diodoro, hicieron los esfuerzos posibles para restablecer el canto antifonio destruido por Pablo Samosate-

(1) August. Confe. lib. 10. cap. 33.
(2) Epistol. 119. ad Januari. cap. 18.
(3) Martini. tom. 1. disert. 3.
(4) Orig. eclesiasti. lib 14. cap. 1.

no en la dicha iglesia y en las demas de Asia, corrompido casi enteramente por los hereges. En estos mismos tiempos é imperando Constantino el Grande, se varió la liturgia, del idioma siriaco al griego; por cuyo motivo era preciso que el canto homofónco y antifonio, como el sinfónico, padeciese algunas alteraciones principalmente en los puntos finales que entre los griegos casi siempre era subiendo la voz, y entre los hebreos, siriacos y latinos bajándola. San Flavian, como dejamos dicho, apoyado en la autoridad de Nicéforo, además de restablecer el canto antifónio, volvió á practicar el sinfónico compuesto de voces é instrumentos de toda especie. Esta sinfonía es probable fuese compuesta segun el estilo de los griegos, y ejecutada por los instrumentos mas usados entre ellos. Sin duda fué esta la razon que tuvo Teodoreto, para asegurar que el canto antifónio originado en la iglesia de Antioquía, fué invencion de san Flavian y de Diodoro (1).

Tanto el referido canto, como la sinfonía que se le agregó, y la manera de cantarlo alternado entre dos coros, no tardó mucho tiempo en hacerse comun en las iglesias de Asia, y casi en todas las de la Grecia, como atestiguan san Gregorio Naciancéno (2) san Basilio (3), y otros escritores.

Estas melodías antifónias eran tan gratas al oido, que el autor de la vida de San Ignacio mártir, citado por el canciller de Paris Juan Gerson, (4) dice, que se las enseñó al referido santo la reina de los ángeles.

Los griegos se aficionaron de tal modo á su melodia acompañada de la sinfonía instrumental ó ejecutada por

(1) Teodoreto lib 2. cap. 24.
(2) Caron. 18 de virtitut. inter Jamb. lib. 2. pag. 218.
(3) Epist. 63 ad Neocæs.
(4) de Canticis. tom. 1.

voces solas alternando entre dos coros los versículos de los salmos, que hasta en las reuniones de menor número de fieles, se cantaban con dicha melodía antifónia. Sócrates dice, (1) que el emperador Teodosio el jóven y sus hermanas, los cantaban todas las mañanas de la misma manera en el palacio imperial. San Ambrosio habiendo sido desterrado por la emperatriz Justina, acérrima arriana, á su regreso desde Oriente, trajo el canto antifónio, y le estableció en Milan. San Agustin hace mencion de él repetidas veces, diciendo que se cantaba alternando los coros. (2) De su dulzura y suavidad refiere el mismo santo, que causó tales efectos en su alma cuando lo oyó en Milan á principios de su conversion, que le hizo derramar copiosas lágrimas; (3) alabándole por este motivo en gran manera, y estimándolo como propio, y oportuno para mover piadosos afectos de compuncion en los oyentes, máxime cuando es compuesto de modulaciones gratas y ejecutado por voces suaves.

No ignoraron los arrianos esto mismo que refiere San Agustin, puesto que hicieron todos los esfuerzos posibles en Constantinopla para viciarle, ya que no pudieron absolutamente obscurecerle, por los cuidadosos esfuerzos del celoso prelado de aquella iglesia San Juan Crisóstomo. (4)

Arrio, el mas pérfido de los heresiarcas, habiéndose coligado con los melecianos, y admitido los ridículos bailes usados por estos sectarios, añadió para que resultasen mas seductivos, la música de los jónios, cuyas me-

(1) Lib. 7 cap. 22.

(2) San August. Serm. in psal 26. in prefec. et in pal. 46. et in confe. lib. 9 cap. 7.

(3) Confes. lib. 10. cap. 33.

(4) Socrates lib. 6. cap. 8.

lodías por su estremada afeminacion, eran ya de tiempos muy remotos detestadas de los filósofos sensatos, y de los gentiles algo morigerados, no usándose en aquellos tiempos sino en los teatros mas corrompidos y disolutos.

La música jóuia, se componia do los tres géneros de sistemas llamados por los griegos, Diatónico, Cromático y Enarmónico. El Diatónico era el mismo que practicaban los antiguos judios y siriáeos de la primitiva Iglesia, salvo algunas pequeñas escepciones. El Cromático se componia de igual número de sonidos que el Diatónico, con la sola diferencia, que los intervalos del tetracordo procedian desde el semitono mayor al menor, y desde este sonido al cuarto, por el intervalo de una tercera menor. El Enarmónico regular, procedia de los intervalos de dos semitonos mínimos, y una tercera mayor. La molicie de los sonidos, llegó al estremo de dividir en la música de este género, el intérvalo de tono mayor en cinco sonidos sensibles, de manera que ejecutados estos pequeños intervalos tanto subiendo como bajando, ya por las voces, ó bien por estos, debian causar en los oyentes un efecto afemiuado.

Compuso Arrio para cantarse con una música cual debia resultar fundada sobre tal sistema, unas poesías segun el metro y modelo del poeta antiguo Soades, célebre por lo disoluto, al cual superó Arrio, segun asegura Julio César Escarligero. (1) Compuso asi mismo otros cantos llenos de sacrílegas palabras contra la divinidad del Verbo Eterno; y tanto los unos como los otros, se cantaban en los templos de sus sectarios con la misma gesticulacion, ademanes y desenvoltura de sus teatros, y por las calles y plazas de Constantinopla acompañados de todo género

(1) Julio César Escaliger. poet. lib. 1. cap. 53.

de instrumentos músicos, con el fin de seducir á los cristianos que componian no pequeña parte de aquel inmenso pueblo (1).

Los celosos prelados de la católica Iglesia y los fieles espirituales, no podian oir con impasibilidad una música de esta clase, mayormente despues que sus oidos estaban acostumbrados á unas modulaciones que por lo sencillas, tanto en su orígen homofóneas, como en sus adornos antifóneos y armonías sinfónicas, mas parecian concepto celeste, que coro de hombres. Los cristianos sensuales y carnales, eran los que solamente se dejaban arrastrar de las perniciosas melodias de Arrio.

San Juan Crisóstomo, segun los mas de los historiadores eclesiásticos, (2) para atajar un mal que con sumo dolor veia crecer por momentos, no satisfecho con oponer á los cánticos de Arrio, los salmos de David cantados en las iglesias católicas de Constantinopla, con las suaves melodías antifonias restablecidas por San Flavian en Antioquía, acompañadas de cítaras, flautas y trompas, creó nuevos cánticos en honor de la divinidad de Jesucristo, con una música sabiamente compuesta segun el género diatónico; les puso con los instrumentos referidos, un acompañamiento en estremo sonoro; y mandó que por las mismas calles y plazas que recorrian los cantores de Arrio, resonase este coro mas que humano en lo bien concertado y unido, cantando los sagrados dogmas, tanto para desagraviar á Dios con este corto obsequio de los ultrajes que los arrianos le hacian con sus disolutos y sacrílegos cánticos, como para mantener firmes en la fé á los ortodoxos, y atraer á los prosélitos á la religion de Jesucristo.

(1) Focio. Comp. hist. de filostorgio. núm. 2 pág. 470.

(2) Socrat. Hist. Eclesiast. lib. 6. cap. 8.—Sozomeno. lib. 8 cap. 8.—Niceforo lib. 13. cap. 8.—Casiodoro histor. tripart. lib. 10. cap. 8.

Este ardid de San Juan Crisóstomo, unido á sus sabias y celosas exortaciones, causó tanto daño en los alistados bajo las banderas de Arrio, que recurrieron á otros medios mas seductivos por ser mas universales. El primero, fué formar de todas sus poesías con su correspondiente música, un gran volúmen que con una rapidez estraordinaria estendieron por todo el Orbe, no obstante de haber sido condenadas á las llamas por los padres del primer concilio de Nicea; (1) y por edictos del emperador Constantino, mandadas quemar y que fuese castigado con pena capital el que tuviese la osadía de retenerlas (2). El segundo, procurar por todos medios, viciar con sus pésimos modos de cantar, las melodías de los católicos, tanto en las iglesias de Oriente como de Occidente.

En efecto, el mismo San Juan Crisóstomo se queja de oir entre los fieles en el canto de los himnos y en el simple homofóneo de las *preces*, cierto estrépito de jesticulacion teatral (3). Isidoro Pelusiota dice, que se habian introducido en las melodías eclesiásticas, ciertas espresiones afeminadas, y pasajes del género cromático y enarmónico, practicados solo por los gentiles y arrianos (4).

En los cánticos de la iglesia latina, se introdujeron los mismos vicios que corrompieron la de Grecia y quizá por los mismos motivos que dejamos insinuados. San Gerónimo sobre este particular se esplica en estos términos: «Oigan esto que digo los niños, oigan asi mismo aque»llos que en la iglesia tienen el encargo de tocar instru»mentos, y de cantar: á Dios no se debe cantar tanto con «la voz como con el corazon; ni tampoco con los adornos

(1) Sócrates. lib. 1. cap. 9.
(2) Epist. Constant. ad Episc. et pleb. apudcunda Socrates pag. 27.
(3) Lib. 13. cap. 8.
(4) Lib. 1. Epist. 9.

»perniciosos aunque suaves con los cuales los trágicos »adornan sus canciones, haciendo oir en las iglesias las »modulaciones de la música teatral; sino con temor, y »con inteligencia de las sagradas escrituras (1).» Se quejaba tambien del vicio de poner mas cuidado en el sonido de las palabras y en la suavidad de la composicion musical, que en su sentido; y mas en el deleite de los oidos, que en la elevacion de los efectos del alma (2).

Todos estos vicios eran introducidos en las iglesias católicas por los arrianos, tanto por las palabras de San Leon el Magno, (3) cuanto por las reformas hechas por San Ambrosio en el canto eclesiástico de Milan, por San Eusebio en la de Verseli, y por el español San Dámaso en la de Roma.

El canto ambrosiano, llamado así, no solo por que San Ambrosio fué el primero que trayéndolo de *Siria* lo introdujo en la iglesia de Milan, sino tambien por las misas, himnos y antifonas que este santo compuso segun San Paulino; aunque las ciencias decayeron algun tanto en el siglo V y la música con ellas, volvió como aquellas á tomar nuevo vigor é incremento en el pontificado de San Leon el Magno. Con la muerte de este pontífice, murió casi enteramente el buen gusto en la literatura eclesiástica, y lo mejor de los conocimientos músicos que habian quedado en Italia como reliquias del siglo del gran Teodosio, español: tales son, la armonía simultánea ambrosiana, y el canto sinfónico compuesto de voces é instrumentos, practicado en la iglesia de Roma en tiempo de Leon el grande.

(1) Hieron. in Ephes. 5.
(2) Idem.
(3) *Invidioso sono, et mollibus ictibus pulsatur auditus, intanimi soliditas illeccbrosa modulacione solvatur, et letalium consuetudine suavitatum incauta, et parum sobria corda capriantur.*—Serm. 4 de Jesanio.

El Papa Gelasso, para sostener esta clase de música, compuso himnos al estilo de San Ambrosio, con los cuales lo consiguió en parte; pero despues la ignorancia se apoderó de tal manera de la Italia en asuntos músicos, que en lugar del canto propio de la iglesia romana, se volvieron á oir los modos griegos, Dorio, Frigio, etc., como se nota en no pocos antifonarios frigios antiguos.

A fines del siglo v, Casiodoro y Boecio se esforzaron para su restablecimiento. Boecio no solo se empleó en componer melodías eclesiásticas, sino que escribió un tratado científico de música; pero eligió un medio, que en lo venidero fué tan funesto para la facultad, como la misma ignorancia del siglo en que escribió: este fué, el haber abrazado el sistema músico de Pitágoras, no obstante de conocer él mismo y confesar en sus escritos, que era duro por naturaleza.

De esta confesion de Boecio se infiere, que los italianos desde el tiempo de San Ambrosio y el español San Dámaso, cantaban en las iglesias segun el sistema de música inspirado por la naturaleza; porque de otra manera, el citado escritor no podia conocer la dureza del sistema griego.

Tambien puede deducirse de esto, que en las iglesias de Italia desde que San Dámaso introdujo en ellas los órganos, hasta la invasion de los bárbaros, se cantó en armonía simultánea compuesta de consonancias y disonancias, y que habiéndose perdido el arte de componerla hasta tal grado que en tiempo de Boecio ya no se oia de ella sino alguna cosa en terceras y sestas, consonancias que por lo agradables podian ser practicadas hasta de los absolutamente ignorantes en la música simultánea; cautivado Boecio de su dulzura, intentó restaurar el perdido arte, y viendo que su sistema producia dichas especies disonantes, le hizo abandonar el proyecto.

Boecio compuso un gran número de melodías para los himnos, responsorios, y antífonas, con canto llano, de sencillez y magestad, de las cuales se conservan un no pequeño número en el antifonario romano (1). Estableció los ocho modos ó tonos eclesiásticos; fijó sus límites; determinó los intérvalos que debian caracterizarlos para que se distinguiesen las unas de las otras. En suma, echó los cimientos al edificio, ú arte del canto eclesiástico, llamado canto llano, fundándole sobre las ruinas del antiguo canto litúrgico de los griegos (2), siendo la principal causa de estas grandes reformas, el desterrar enteramente del santo templo, los modos jentílicos que los herejes resucitaron.

Las turbulencias del siglo en que vivió Boecio, juntas con la comun ignorancia; lo dificultoso del sistema que abrazó; y sobre todo, su desgraciada muerte en lo mas florido de su edad, decapitado en Calvanzano por los años de 524 por inicuo mandato de Teodorico (3) impidieron los adelantos que pudo haber hecho, no solo á la música, sino á todas las ciencias.

Casi iba á espirar el sesto siglo, cuando tomó el timon de la nave de la iglesia San Gregorio el Grande. Este pontífice y doctor egregio, poseia una doctrina, una erudicion y elocuencia muy superior á cuanto se encontraba en los escritos de su tiempo. Era asimismo muy inteligente en la

(1) Musungia. Rirquer, tom. 1.

(2) Comentarios á la música de Boecio, por Pedro Ciruelo.

(3) Saggio Stórico-teórico-practico del canto gregoriano ó romano. Alfieri. pág. 105.

Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio, nació segun la opinion de muchos historiadores, el año 455. Muerto su padre el mismo año que él nació recayó su educacion en Casiodoro segundo, pariente suyo, quien lo mandó á Atenas para que aprendiese las ciencias y las artes. Vuelto á su patria, tradujo las mejores obras de los griegos, y mereció con justicia ser llamado el conservador de las ciencias y las artes griegas, en medio de la barbarie que reinaba entonces en Italia. Entre los libros originales de Boecio se encuentran cinco de música.

música, con cuyos conocimientos despues de reprobar muchas cantilenas, parte introducidas por los bárbaros del norte, y parte licenciosas que de la música afeminada de los orientales se habia propagado por Italia, no solo en la música profana sino en la eclesiástica, tuvo el feliz proyecto, despues de haberlo consultado con San Isidoro arzobispo de Sevilla, de formar tres códigos que contuviesen todo el canto litúrgico de la iglesia universal, como son, el antifonario, el responsorial, y el misal, comprendidos todos tres, bajo el título de *Antifonario romano* ó *Canto gregoriano*.

Este santo doctor no fué como han creido algunos escritores el inventor de dicho canto, sino el recopilador y reformador del que probablemente estaba en práctica desde los primeros tiempos de la iglesia de Roma y en la universal, tanto griega como latina.

Esto se confirma con las mismas palabras de Juan Diacono, historiador de la vida de San Gregorio. Este escritor hablando de los reglamentos de dicho pontífice, añade: «Despues en la casa del Señor á imitacion del sapientísi»mo Salomon, á fin de escitar con la musical dulzura la »conjuncion de los fieles; y siendo como era favorecedor »amantísimo de los cantores, recopiló últimamente el Cen»ton, llamado antifonario, y estableció la escuela para su »enseñanza, que todavía existe en la iglesia de Roma con el »nombre de *escuela gregoriana*.» (1) En suma, este pontífice, se llama autor del canto litúrgico de la universal iglesia, porque, ya fuese por los principios establecidos por Boecio y otros escritores de música eclesiástica anteriores á este doctor, ya por reglas y principios inventados por el mismo, formó, ó por mejor decir, perfeccionó la ciencia

(1) Vita S. Gregor. lib. 2 cap. 1 núm. 6 apud. Boland. die 12 mar.

del canto litúrgico, fundándose, no segun los modos musicales de los griegos paganos, sino sobre los *Evovaes* de los salmos generalmente recibidos en la iglesia católica, tanto griega como latina. Para conseguir este fin, pidió segun la opinion de un escritor, (1) piezas musicales del referido género á todas las iglesias, tanto orientales como occidentales, y con su singular juicio, escogió las mejores, enmendó otras, y compuso un no pequeño número para reemplazar con ellas las que eran incorregibles. (2)

Las reglas para formar un canto litúrgico de cualquier especie, estaban fundadas desde los primeros siglos de la iglesia en las cantilenas de los salmos. Estas constaban de tres partes principales ó modulaciones diversas, distinguidas por los prácticos, en principio, medio, y fin en cualquiera de los modos litúrgicos. Los modos, segun Martini, (3) admitidos por San Gregorio, fueron ocho cantilenas propias á cada uno de los ocho modos, tres conocidas en nuestros dias y distinguidas con los nombres de solemne, regular, é irregular. Estas veinte y cuatro melodías llamadas comunmente *Evovaes*, palabras compuestas de las letras vocales que entran en la composicion de la palabra latina *seculorum*, sirvieron á San Gregorio y aun sirven de regla en los copertos para la composicion de cualquiera pieza de canto litúrgico: los *Evovaes* solemnes para la composicion de los responsorios, intróitos, aleluyas é himnos: los regulares, para la composicion de las antífonas solemnes: y los irregulares, para la composicion de las antífonas feriales.

Esta ley la observó tan rigurosamente San Gregorio, que todo el canto antifonario de cualquiera clase que sea,

(1) Artiega. tom. 1 cap. 3 pag. 103.
(2) Berno. Abas. Aurgiens. Bibliot. PP. tom. 18 pag. 57.
(3) Hist. de la mus. tom. 1 Disert. 3.°

se nota compuesto sobre los intervalos y modulaciones propias á cada uno de los tres *Evoraes*, y sus intérvalos característicos con relacion al modo, segun los producidos en las dichas melodías de los salmos en sus tres partes principales; principio, medio, y fin.

Anastasio, Bibliotecario cuenta que, Sergio I, Sergio II, Gregorio II, Estévan III, Paulo I, y Urbano IV, fueron educados en la escuela de música establecida en Roma por San Gregorio el Magno. En Lion, hay un epitafio de un cardenal educado en la misma escuela.

Los obispos de toda la cristiandad se honraban introduciéndose con los cantores y cantando con ellos los divinos oficios. Beda refiere, que el sabio obispo San Wilfredo siendo jóven religioso, pasó á Roma con el fin de aprender la pureza de la virtud y del canto. Aca, su sucesor en el obispado, no creyó jamás que el canto deshonrase la dignidad episcopal; y habiendo aprendido con perfeccion la música en Roma, no dejó de cantar en el coro como primero y principal *fonasco*, ni de enseñar públicamente el canto litúrgico, hasta que su avanzada edad se lo impidió. Entonces, trajo desde Roma para gobernar el coro de su iglesia, un discípulo de los discípulos de San Gregorio el Magno. (1)

Carlo-magno, Fernando I rey de España, Teofilo emperador de Constantinopla, Elvigia duquesa de Polonia, Isabel reina de Ungría, y muchos otros reyes, reinas y grandes señores, hacian lo mismo.

El tenerse por inteligentes en la música era una cosa de tanto honor entre los Príncipes, que estando Luis de Ultramar en Turs por los los años de 940, se burló de Fouco II conde de Anjou porque le vió cantar en el coro en-

(1) Beda. lib. 5 cap. 20.

tre los músicos, y habiéndolo sabido el conde, escribió al rey las siguientes palabras: «*Sabed Señor que un rey sin inteligencia en la música, es un asno coronado.*» (1) Enrique IV el Grande, emperador de Alemania, por unas desavenencias que tuvo con el Papa Gregorio VII, fué despojado de sus estados naturales, y pidió á Enrique V su hijo y sucesor, una plaza de cantor en una iglesia. (2)

Era tan grande el honor que se daba á los cantores celesiásticos, que estaban revestidos de un alba ó sobrepelliz; y el maestro principal ó director, con capa ó casulla, colocado en medio del coro delante de todos los cantores, tenia en la mano izquierda un báculo pastoral ó episcopal, para denotar la autoridad que el obispo le tenia cedida sobre todos los individuos del coro.

Este honor dado al primer chantre, casi en todas las iglesias de Oriente y Occidente, nos induce á creer que los *Chore-episcopos* de las antiguas iglesias del Asia, no fueron otra cosa en su orígen que los regentes del coro, ó maestros del canto litúrgico á los cuales tanto por la vestidura que usaban al tiempo de ejercer su ministerio, como por la autoridad que los obispos les tenian cedida sobre todos los cantores, chantres, ó canónigos, les dieron el título de *Chore-episcopos*, que significa maestros, gobernadores, ó directores de todo cuanto se debia cantar en la iglesia.

Nosotros entendemos por *Chore-episcopos, Episcopos-chori*, puesto que en tiempo de los apóstoles, segun San Dionisio Areopagita, los mismos obispos gobernaban el coro y entonaban las melodias sagradas; y porque en tiempo de San Ignacio mártir segun relacion del mismo santo,

(1) Fouchet. antig. de Francia siglo I.

(2) Larruga. Manual historico pag. 259.

en su ausencia, gobernaba la iglesia de Antioquía el mismo presbítero que regia el coro.

Se confirma mas nuestra opinion de que el regente, moderador, ó maestro del canto litúrgico era la primera persona despues del obispo en todas las iglesias de Oriente, por el Canon 13 y 14 del concilio de Neocesarea; porque despues de haber establecido que los curas rurales no puedan celebrar los divinos oficios en la iglesia episcopal de la ciudad, si los presbíteros de la iglesia á los cuales ellos debian ceder, estaban presentes; hace una gran diferencia entre estos y el *Chore-episcopo*, y ordena que este sea preferido á todos los demas presbíteros que componian el coro de iglesia.

Estos regentes del coro, tanto en la iglesia griega como, latina además de tener toda la autoridad episcopal con respecto á lo que se debia cantar, ejercian el empleo de visitadores vicarios y legados. Confírmase lo dicho con los siguientes hechos históricos.

Sidonio Apolinar, (1) hablando de Claudiano al que San Mamerto obispo de Viena hizo su *Chore-episcopo*, dice entre otras cosas: « *Vicarium in eclesiis, conciliarium in negociis, Villicus in Prædiis, tabularium in tributiis, in leccionibus comitem, in exposicionibus interpretem, in itineribus contumbernalem; Psalmorum, moderator el Phonascus instructas docuit sonare clases. Hic solemnibus annuis paravit, quæ quo tempore lecta convenire.* » Segun Gennadio (2) el visitador, el vicario, era el que decidia de los salmos y lecciones que se debian cantar, y el *Archi-chantre* y principal *moderador del coro*. San Paulino en la larga ausencia de su iglesia de Yorc, encargó el gobierno de ella al *Archi-*

(1) Lib. 4 Epist. 2.
(2) De viris ilustr. in Salviano.

chantre Jacome, que era Diacono muy instruido en la música. (1) El Papa San Witiliano mandó á Inglaterra como legado suyo, á Teodoro archi-chantre de la iglesia de Roma. Siendo este mismo Teodoro arzobispo de Contomberry, vió asistir á uno de sus concilios á Juan, archi-chantre de la misma iglesia de San Pedro de Roma, y abad del monasterio de San Martin de la misma ciudad, como legado del Papa Agaton, y como á tal, tomar las sinodales, para informar al Pontífice de la creencia y pureza de los ingleses en la fé. (2)

Por último, la dignidad de chantre, moderador del coro, ó *chore-episcopo* era tal, que varias veces la obtuvieron obispos consagrados de antemano. Esto no debe estrañarse, cuando los abades mitrados se honraban, segun Tomasin, con ser simples cantores ó canónigos de las iglesias catedrales. (3)

No se crea que esto solamente acaeció en la edad media; sucedió en las épocas mas ilustradas, en las que la fé católica estaba en su mayor esplendor, y las ciencias eclesiásticas en su mayor auge. Del canon 17 del concilio de Laodicea, se infiere que entre los *archi-chantres*, ó *Chore-episcopos*, ya habia no pocos que antes de obtener dicha dignidad, eran consagrados obispos. Es verdad, que en dichas épocas los profesores de música, no eran sugetos que se contentaban con cantar, ó tocar algun instrumento, y saber acomodar buena ó mala música á una letra que las mas veces ahora no entienden: eran hombres que habiendo aprendido en su niñez el canto, seguian en su edad adulta estudiando la parte científica de la música, sin que este estudio les estorbase instruirse en la religion y demas ciencias eclesiásticas.

(1) Beda. hist. lib. 2 cap. último.
(2) Beda lib. 2 cap. 18.
(3) Tomasin. Discipli part. 2 lib. 1.

Dejando aparte el que todos los PP. de la iglesia griega y latina fueron peritos en la música, Beda cita con elogio á un monge que además de ser un gran músico, componia escelentes versos latinos de repente sobre cualquier asunto sagrado, cuyo talento empleaba en la conversion de las almas. (1) San Gregorio Turonense hace especial mencion de Armentario, cantor de su iglesia, el que á mas de ser gran profesor de música, era sapientísimo en toda clase de literatura sacra. (2) Del Diacono Jacome, archi-chantre y chori-episcopo de San Paulino obispo de Yorc, se dice, que á su gran ciencia musical reunia el ser muy esperto en las divinas letras, y que á su predicacion debió la Inglaterra la conversion de un sinnúmero de infieles (3). El arzobispo Teodoro grande armonista, fué tan venerado en toda clase de literatura, que le debió tambien la Inglaterra el tener una de las mejores bibliotecas de su tiempo. (4) No era menos erudito en la ciencia de la armonía, y en todo génaro de literatura el español Adriano compañero de viage de Teodoro, desde Roma á la Gran Bretaña. (5)

Siendo los músicos eclesiásticos de aquellos tiempos tan conocedores de la ciencia musical como entendidos en las ciencias eclesiásticas, los cantores no eran niños, clérigos jóvenes, ni sujetos asalariados; sino Diáconos, presbíteros, abades, arcedianos, archiprestes, obispos, cardenales, y aun sumos pontífices.

Despues de los hechos referidos en esta sucinta reseña del canto eclesiástico en general, no deberán parecer estrañas las congeturas que hicimos en nuestro primer tomo

(1) Lib. 4 cap. 24.
(2) Miracul. lib. cap. 33.
(3) Beda. Hist. lib. 2.
(4) Bibliot. Britan.
(5) Idem.

sobre las especies de música practicadas en la iglesia de España en los primeros siglos: como tampoco de que los pésimos usos con que se vició fueron introducidos por los arrianos.

En efecto, los suevos, los godos y los visogodos, comenzaron su dominio en España por los años de 408 y 414, y trajeron á ella junto con los errores del arrianismo, la música disoluta introducida por Arrio y sus propagadores en la iglesia católica.

Bien sabida es por todos los versados en asuntos eclesiásticos, la obstinacion de estos sectarios, las raices que echaron en nuestro suelo, los grandes trabajos que costó á los obispos tanto de la iglesia griega como latina su total esterminio; y que estirpados con respecto á los dogmas de la fé católica, se dedicaron á la reforma de los abusos introducidos en la disciplina, liturgia, y música eclesiástica.

Uno de los primeros obispos de España de los muchos que se dedicaron á la reforma del canto eclesiástico fué Pedro, obispo de Lérida; concurrió al concilio tercero de Toledo; compuso varias antífonas; y segun San Ildefonso, algunas oraciones muy devotas. (1) Felix, arzobispo de Toledo que escribió la vida de San Julian arzobispo de la misma iglesia, dice; que el referido santo compuso dulces entonaciones ó melodías para los himnos que se cantaban en los oficios divinos. Juan, obispo de Zaragoza, para este mismo fin, escribió algunos himnos con elegante verso y buena modulacion. San Conancio obispo de Palencia, segun San Ildefonso contemporáneo de San Isidoro, compuso escelentes melodías para cantarse acompañadas con el órgano. (2) Santo Tomás de Villanueva, san Fulgencio,

(1) Opuscul. 5 Ildef. cap. 3.
(2) Nicol. Anton. Bibliot. hispan. veter. lib. 5 n. 36.

san Leandro, santa Florentina y otros muchos doctos prelados, se dedicaron á lo mismo, con especialidad san Isidoro arzobispo de Sevilla, y san Eugenio tercero, arzobispo de Toledo. (1)

El mismo San Ildefonso compuso varias antífonas con suaves melodías; y varias misas para las festividades de la Vírgen y otros santos, con tonos y modulaciones perfectamente adecuadas.

Seria larga nuestra narracion si hubiésemos de referir todos los doctos prelados que se dedicaron á la correccion del canto litúrgico en la iglesia española, para purgarla enteramente de los usos introducidos en los melodías por los arrianos y católicos sensuales, y los no pocos himnos, antífonas y responsorios cuyas palabras y espresiones, manifestaban desde luego que en su composicion no habia mas que el humano ingenio.

Segun Baronio, San Isidoro (2) es el autor de la misa Mozarabe que se empezó á celebrar por los años 633 habiéndole dado este encargo los padres del concilio IV de Toledo, deseosos de la uniformidad de España y Francia en los sagrados ritos, como mandaron en el canon II. Péro el

(1) Este santo prelado fué niño de coro de la catedral de Toledo: despues se retiró á Zaragoza en donde hizo profesion de la vida monástica, hasta que los Toledanos le sacaron de su retiro para sucesor de Eugenio II. Luego que tomó posesion de la silla arzobispal, entre otras cosas, todas concernientes á la disciplina y liturgia, se dedicó á la reforma del canto eclesiástico el cual estaba, segun san Ildefonso en su opusculo, viciado con pésimos usos: le corrigió, y despues con los conocimientos que tenia de la música, lo perfeccionó y adornó con algunas glosas sencillas semejantes á las que en el dia se practican en la catedral de Toledo con el nombre de *canto eugeniano*, vulgo, *melodía*.

(2) San Isidoro era natural de Cartagena é hijo del gobernador de esta ciudad Severiano; nació en 570 y en 603 sucedió á su hermano Fulgencio en la dignidad de arzobispo de Sevilla. Escribió varias obras de música de las cuales se hará mencion cuando escribamos su biografía, que con las demas de nuestros maestros compositores, se publicarán como apéndice de esta historia.

docto Pagi es de parecer, que el autor de estos oficios es mucho mas antiguo, aunque de cierto no se sabe quien fuese; estando ya en uso en el siglo V, como consta de la misa de San Martin; mas San Leandro lo ilustró, san Isidoro lo aumentó y san Ildefonso lo propagó. (1)

A pesar de los esfuerzos de tantos y tan celosos obispos para desterrar los abusos cometidos en el canto eclesiástico, fué preciso que en uno de sus concilios generales, celebrados como era costumbre en las coronaciones de nuestros reyes, se mandase lo siguiente: «Habiendose tratado »de aquellos que contra la apostólica voluntad se mueven »á todo viento de doctrina, pareció bien á los obispos de to»das las provincias de España congregados en este sínodo, »el decretar que todas las iglesias sufragáneas tengan el »mismo canto litúrgico y la misma manera que tienen de »cantarlo sus respectivas metrópolis.» (2)

Nuestro buen amigo D. Basilio Sebastian Castellanos, en su interesante *Discurso histórico-arqueológico sobre el origen, progreso y decadencia de la poesia, música y baile español*, refiriéndose al mismo asunto de que tratamos, se espresa en estos términos: «Puesto que los concilios son las voces legislativas de la iglesia, ó, como si dijéramos, los parlamentos santos, las cortes divinizadas, cuyas decisiones deben ser acatadas por los cristianos como leyes emana-

(1) El nombre de *Mozarabes* es lo mismo, segun Pagi, que *Mixti Arabes*: por haber permanecido este *oficio de san Isidoro* entre los españoles que quedaron *mezclados con los arabes*, despues de su invasion; y á todos los que no eran arabes nativos, los llamaban *Most-Arabes*: y quitada luego la T por corrupcion del vulgo, se llamaron *Mosarabes*. Dicho autor Pagi, no admite la esposicion de Marca que los llama *Muzarabes* tomando la etimologia de *Muza*, por cuyo patrocinio lograron la libertad de poderse mantener en sus antiguos ritos. Véase el P. Flores Historia eclesiástica.

(2) Coleccio. Concilior. hispano, concil. XI. canon III celebrado año 657 á la coronacion del Rey Wamba.

das del mismo Dios, que las inspira á los padres congregados en aquel religioso é infalible tribunal, segun nuestras creencias católicas, espondremos alguna de estas decisiones.»

»Los PP. del concilio Leonense, celebrado en el año de 1528, dicen en el cap. VII: *El uso de los órganos lo recibió la iglesia de sus Padres para el culto y servicio divino, y así no queremos resuene en la Iglesia una melodía lasciva y poco casta, el cual no representa otra cosa que los himnos divinos y cánticos espirituales.* Igual á este es el decreto de los PP. del concilio Coloniense, celebrado casi al mismo tiempo. El concilio Tridentino dice: *Que el santo concilio manda desterrar de la iglesia aquellas músicas en las cuales ya sea con el canto ó con el órgano se mezcla alguna cosa lasciva ó impura.* Manifiesta que no reprueba universalmente el uso del órgano, sino su abuso, por lo cual San Carlos, fiel ejecutor de de este concilio, admitió los órganos en los templos; pero escluyó los demas instrumentos, y encarga á los que asisten al oficio divino no permitan tocar cosas que muevan á la lascivia: El Sínodo 1.° Mecliniense dice: *Amonesten los obispos á los cantores que se abstengan en el canto de una música indecorosa*, bajo ciertas penas que establece. Y el segundo manda: *Que los que toquen instrumentos se guarden de imitar las canciones torpes y deshonestas, sino los cantares de los himnos y cánticos propios de la iglesia*, bajo penas que impone á los contraventores.

Muchos años ha sostenido España la primacia en el verdadero canto eclesiástico, tanto por el celo de los prelados, cuanto por la ilustracion de los maestros de capilla, cuyas composiciones hoy conocidas, son admiradas del mundo musical. Pero este celo, este esplendor de nuestros templos, y este nombre artístico y religioso que tanto nos ha engrandecido, ha ido destruyéndose por el abandono en

que yace el brillo del culto en nuestras suntuosas catedrales; por la ignorancia que ha cundido, generalmente hablando, en nuestros maestros de capilla faltos de colegios de enseñanza del canto religioso; por lo oscurecidos y abandonados que están los archivos de música de nuestras catedrales, monumentos de nuestra gloria artística que el mundo casi ignora, libros de verdadero estudio, y que yacen ocultos bajo el polvo de nuestra cacareada civilizacion; (1) y por lo pobremente recompensados que los maestros compositores se encuentran, tanto por los cabildos como por el gobierno.

Nos ocuparemos mas detenidamente de nuestra música eclesiástica y nuestros maestros, en el curso de esta obra.

La grandeza de las naciones está basada, primero, en la religion; segundo, en la proteccion y engrandecimiento de las ciencias y las artes. ¡Desgraciado pais el que no vé sino política, ni oye mas que la voz de los partidos que bajo el aparente pretesto de la felicidad patria, siembran la discordia, esparcen la miseria, y hunden en la ignorancia y en las destructoras venganzas personales, su felicidad, y su porvenir! La fé, la ciencia, y la religion, son luminosos faros que guian á las naciones á la prosperidad, al bien estar, y á las virtudes.

(1) Mr. Viardot en sus *Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatros y bellas artes de España*, dice: «La verdadera música española es la sagrada, en cuyo género puede desafiar á todos los demas paises; y los archivos de sus cabildos goardan innumerables y preciosos tesoros. Pero esa ciencia es igual á la del antiguo Egipto; pues no sale del templo. La España no solamente no ha comunicado á la Europa sus riquezas musicales, sino que no hay en ella provincia que comunique las suyas á otra. Cada catedral tiene sus tradiciones, su repertorio, sus maestros y sus discípulos. La de Sevilla nada facilita á la de Valencia, ni la de Santiago á la de Burgos. En España no hay escuelas ni obras comunes, y la música española, hablo de la de la iglesia, mas es un haz que un cuerpo.»

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

TOMO III.

CAPITULO XI.

Origen de los Galos.—Cultura de los Galos.—Origen de los Bardos.—Reciben los Galos la religion católica.—Clodoveo.—Coronacion de Pepino.—Reinado de Carlo-magno.—Estado de la música en el reinado de Luis Debonaire.—Carlos el Calvo.—El abad de Clani Odon.—Franco de Colonia.—Casamiento de la reina doña Sancha de Leon con Fernando de Navarra.—Id. de Alfonso IV de España con Constancia de Francia.—Libros litúrgicos de los franceses.—Juan de Muris.—Opiniones sobre las notas blancas, *maxima*, *longa*, etc.—Pedro Ciruelo, español.—Epoca del gusto frances por la música.—Desde España pasó á Francia el melodrama.—Fundacion de capillas de música.—Fundacion de la academia real de música.—Origen de la perfeccion de la ópera francesa.—Poetas que imitaron el teatro español.—Quinault y Lulli.—Caracter de la música francesa y española.

Los galos fueron los primeros pueblos conocidos en la region de Europa hoy llamada Francia. Con motivo de haber pasado desde España á las Galias los Celtas, y avecindádose en una de sus provincias, tuvo origen la célebre nacion de los Galo-Celtas, cuyos reyes llegaron á dominar una gran parte de las Galias.

Los galos tomaron de los celtas, su religion, y la mayor parte de sus costumbres, y con estas, algun amor á las ciencias, poniendo en verso á imitacion de los Turdetanos antiguos vecinos, sus historias y tradicciones; y para probar que su orígen era español, se gloriaban de ser descendientes de Pluton, Dios de los reinos de Occidente. (1) Su religion era casi la misma de los fenicios, y asegurando los historiadores franceses que dicha religion no fué á las Ga-

(1) Bochart. geograf. sacra. part. 2.ª

lias directamente de Fenicia, ni salió tampoco de los reinos de Oriente, porque ninguno de los pueblos cultos de la antigüedad que penetró en aquellas regiones era anterior á los griegos de Marsella, (1) nos manifiesta claramente, que la cultura de los galos, es hija de los antiguos celtas españoles que pasaron á las Galias.

Diodoro Siculo, san Gregorio Turonense, Fouchet en sus antigüedades, y otros muchos autores dicen, que los galos comenzaron á cultivar la música y poesía, y con ellas la filosofía, por los años 2,140 del mundo, en tiempo de Bardo V rey de los gaulos. Añaden que este soberano estableció escuelas de música siendo los primeros maestros de esta facultad, los sacerdotes ó druidas, que en memoria de este establecimiento se llamaron Bardos desde dicha época en adelante.

De estas escuelas de música, salian profesores para cantar y tocar instrumentos en los sacrificios y demas prácticas religiosas, y para asistir á los combates contra sus enemigos, á cuyos combates llevaban cantores que acompañaban sus voces con el sonido de arpas, salterios, y violas; (2) formando una música alegre, y parecida á la que usaban en iguales circunstancias los lusitanos españoles de quien tomaron aquella costumbre.

Asistian tambien dichos profesores, á los combates de Gladiadores y Mirmillones inventados por Pitaco, y ejecutaban sonatas y cantaban himnos y canciones, en las que tomaban parte todos los espectadores para animar á los combatientes. (3)

Siguieron los galos-celtas cultivando la música y sirviéndose de ella en las ocasiones referidas, en las fiestas

(1) Historia literaria de Francia tom. 1 part. 1.ª núm. 14. pag. 9.
(2) Fouchet. Antique. lib. 1. cap. 4.
(3) Estrabon. lib. 4.º

populares, en las bodas, y en los bailes, hasta que Julio Cesar los sujetó enteramente al imperio romano por los años del mundo 3920; época fatal para la cultura de los galo-celtas, pues que no sirviéndose de ellos los romanos sino para engruesar sus ejércitos, volvieron á su antigua ignorancia casi todas las Galias insensiblemente. En efecto, ni una sola palabra se lee en toda la historia de los gálos concerniente á música desde dicha época hasta Clodoveo, lo que nos asegura dejó de cultivarse, y en caso de serlo, seria la misma de los romanos sus dominadores.

Predicado el evangelio por San Dionisio Areopagita, recibieron los galos la religion católica, y con ella el canto litúrgico de la iglesia; el que se cultivó con algun esmero entre los cristi anos, apesar de las sangrientas persecuciones que padeció la iglesia católica en las Galias.

Desde el reinado de Clodoveo hasta el de Pepino, la música francesa estuvo en suma decadencia ya fuese efecto de la poca aficion de los nacionales, ya por la impericia de los maestros que Teodorico rey de Italia le mandó á Clodoveo, segun lo tratado por ambos en los artículos de paz que firmaron por los años 500 de Jesucristo. (1)

(1) El rey Clodoveo de Francia se hizo católico por los años de 488 de la era cristiana, y segun san Gregorio Turonense, fué bautizado en la ciudad de Reima en la iglesia de san Remigio, para cuyo acto y en celebridad de un dia de tanto regocijo en la iglesia galicana y universal, el templo se adornó con gran magnificencia, se iluminó, y durante el bautismo se oyó un concierto de voces é instrumentos músicoa tan acorde, que el neofito rey quedó sorprendido al oirle; y desde entonces se aficionó en estremo á la música como se comprueba con el artículo de paz que formó con el vencido Teodorico rey de los ostrogodes de Italia, en que este debia mandarle un tocador de guitarra y un coro de cantorea, segun Fonchet y el dicho san Gregorio. En tiempo de Clodoveo se cantaba en la iglesia galicana con armonia simultánea compueata de voces é instrumentos, segun parece confirmarse por los doa párrafos siguientes: San Gregorio de Turs refiriendo la entrada en la iglesia de aan Martin, de los generales de Clodoveo que marchaban contra Alarico, dice; que el primer chantre entonó la antifona *Præcinxiste me domine virtute ad bellum etc.* y

Muerto á traicion de una estocada Childerico II, y la reina quedado en cinta del príncipe que despues dió á luz; fué padrino de este, Goutran rey de Borgoña, y asistieron al bautizo muchos abades y obispos; los que para obsequiar á dicho soberano llevaron cada uno de ellos consigo el mejor cantor de su respectiva iglesia para que cantasen elogios del rey con el tono de los salmos, durante la comida que Goutran dió á dichos prelados.

Tambien concurrieron á esta fiesta, algunos músicos griegos, siriácos, y no pocos judíos; los que cantaron las alabanzas al rey de Borgoña en sus respectivos idiomas acompañándose con harpas, guitarras y otros instrumentos músicos. (1) A pesa rde que los historiadores no dicen de donde fueron estos músicos estrangeros, podemos asegurar que los judíos principalmente salieron de España, porque en aquellos tiempos (año 674), los judíos españoles

que cantado el *Gloria Patri*, cesó el concierto de voces é instrumentos. En la liturgia de San German, se lee lo siguiente: *Nunc autem procedéntem ad altarem corpus cristi spiritualibus vocibus præclara cristi magnalia dulci modilia psallet Ecclesia*. En la misma liturgia se leen las razones en que se fundaba San German para semejante práctica. Sin embargo de esto, la música en Francia desde el reinado de Clodoveo hasta el de Pepino fué cada vez en mayor decadencia, reduciéndose los conocimientos músicos de los franceses á saber cantar los salmos y las antífonas con el canto ambrosiano ó galicano. Para prueba de lo dicho referiremos el siguiente hecho que se lee en sus historias.—Dagoberto I, se hallaba por los años 631 en el monasterio de monjas de Romelli, y habiendo oido cantar en él á una monja llamada Nuntilde, se entusiasmó de su voz y melodía en la antífona, himno, ó salmo de vísperas que cantó, que la hizo su esposa y la sentó en el trono.—Es verdad que los franceses tenian bailes y canciones profanas como se comprueba por la siguiente estrofa cantada al rey Clotario II, anterior á Dagoberto, en ocasion de una célebre victoria ganada contra los sajones:

De Clotario est cánere rege francorum
Qui ivit pugnare cum gente saxonum;
Quam graviter provenisset missis saxonum
Si non fuisset inclitus faro de gente Burgundiorum.

Pero tambien es cierto que toda esta clase de canciones se cantaban por los mismos cantores de la iglesia, y sobre el tema ó melodía de algun himno litúrgico.

(1) Fouchet. Antiqne. lib. 2.° cap. 18.

establecidos en Francia eran muy célebres ya en la música. (1)

En la coronacion del rey Pepino celebrada en 752 por el pontífice Estévan III en la abadía de San Dionisio, asistieron un gran número de cantores é instrumentistas, y entre los instrumentos que se tocaron, se oyó en Francia por primera vez un órgano que el emperador de Oriente Constantino Copronio le habia regalado al rey Pepino, y con dicho órgano, un organista. Estos órganos que se tocaban por medio de fuelles y teclas, segun San Isidoro, no fueron conocidos de los griegos; y nosotros añadiremos siguiendo á los historiadores de la iglesia griega, que no los conocieron hasta fines del siglo VII.

Don Nicolás Antonio, (2) fundado en la autoridad de san Isidoro y de otros escritores de aquellos siglos, asegura que el órgano de esta clase, era comun en España en el siglo v; y algunos otros escritores son de parecer, que el español san Dámaso le introdujo en la iglesia de Roma.

Las de Grecia y España tenian una comunicacion recíproca; de esta, se originó segun Le Brun, la litúrgica y el rito llamado Mozarabe. (3) Sentado este principio, y añadiendo que san Leandro viajó por Grecia, y antes del referido santo otros obispos españoles; y tambien que san Atanasio, segun algunos escritores, pasó una gran parte de su destierro en un monasterio de nuestra península; y además que la Bética estuvo sujeta á los griegos, podemos afirmar que el órgano pasó desde España á Grecia, en cambio de no pocos ritos y ceremonias que las iglesias españolas tomaron de la griega.

(1) La costumbre de cantar los elogios de los soberanos con las melodias litúrgicas era muy comun todavía entre los franceses en el siglo XII.

(2) Biblioteca Nov.

(3) Le Brun. Liturgia universal. tom. 2.°

En tiempo del rey Pepino, la España acababa de sufrir los primeros golpes del furor agareno, á cuyo impulso destructor perccieron los órganos de nuestra península. Mas si los cortesanos de Pepino admiraron un instrumento del cual cllos no tenian noticias, los monjes y obispos doctos, no ignoraron que dicho instrumento habia sido comun en las iglesias de España, y celosos de la antigua litúrgia galicana, no solo no habian querido admitirlo antes, sino que tampoco lo admitieron entonces en la mayor parte de las iglesias de Francia; y aunque el órgano se hizo comun en la iglcsia latina, en muchas otras de esta nacion, no se habia aun admitido á fines del siglo XVIII quiza por los mismos motivos. (1)

Por los años de 769 empuñó el cetro de Francia, Carlomagno, tiempos en que tanto la música como las demas ciencias estaban en un estado el mas deplorable.

(1) El rey Pepino pidió á Estevan II el antifonario de san Gregorio el magno, juntamente con el rito romano para introducirle en las iglesias de Francia; y en efecto se introdujo por los años do 754 segun Walfrido Estrabon. (*De rebus Eclesiat. cap. 25.—Bibliot. PP. tomo 15 pag. 196.*) Lo mismo se deduce del primero de los cuatro libros que Carlo-magno escribió en defensa del culto de las santas Imágenes contra el conciliabulo de los griegos, (*capitular. Reg. Francor. apud. Balucias tom 2.°*) y de la constitucion del mismo soberano *De enmendatione librorum et officiorum Eclesiasticorum* dada el año de 788.—Subsiste todavia una carta del pontifice Paulo I al rey Pepino, en la que se hace mencion de la solicitud del referido soberano, juntamente con la de san Remigio obispo de Ruan hermano del rey, sobre el mismo asunto, á fin de que tanto los eclesiásticos seculares como regulares pudiesen aprender el canto litúrgico romano. Del contesto de esta carta se infiere que los franceses no solo habian abrazado un canto litúrgico muy ageno del santuario, sino que hasta las antiguas melodias de los salmos habian sido olvidadas ó viciadas en estremo. (*In vita san Remedii Episcop. R. num. 5. apud. Boland. die 19. Januarii.*) Estos fueron los motivos que obligaron al rey Pepino á pedir el antifonario romano: pero los franceses estaban tan aferrados en su manera de cantar, que aunque admitieron el canto gregoriano, en sus traslados le cargaron de tantas glosas y adornos supérfluos, que no le hubiera conocido el mismo san Gregorio si lo hubiera oido cantar. (*Bibliot. PP. tomo 15 pag. 196*) Para cerciorarse de lo dicho, veanse tres cantoriales franceses que existen en la biblioteca real de Madrid.

Este soberano naturalmente aficionado á toda suerte de literatura, deseaba promover las ciencias en su reino, mas no sabia de quien valerse para llevar adelante sus deseos. En estas circunstancias, la casualidad ó la fama del entusiasmo de Carlo-magno por los conocimientos útiles, atrajo á su corte dos hombres que pregonaban por las calles la venta de ciencia. Oido tan raro pregon por el soberano, mandólos llamar para informarse por sí mismo de quienes eran, y de sus conocimientos literarios: y habiendo sabido que el uno de ellos era el sabio Alcuino y el otro Clemente, ambos ingleses y discípulos del venerable Beda, los nombró sus maestros. Estos le enseñaron las artes liberales y con ellas la música, facultad muy de su agrado. (1)

Discípulo Carlo-magno con respecto á música de Alcuino; este, del venerable Beda, y Beda partidario y secuaz de san Agustin y de Boecio en cuanto al sistema músico, facil es de conocer que el de Boecio fué el elegido para la enseñanza musical de Francia; sin embargo de que los músicos franceses què seguian el método español de San Isidoro, opusieron una gran resistencia al sistema de Boecio, lo que ocasionó reñidísimas disputas.

El emperador Carlo-magno, creyó que tanto el sistema científico de la música, como los cantores italianos eran superiores á los franceses, ó que el canto gregoriano

(1) Despues de elegido Carlo-magno emperador de Alemania, convocó á los hombres mas sabios de sus vastos dominios, y con ellos erigió una academia de la cual quiso el mismo emperador ser alumno. Alcuino que era el presidente de ella, tomó el nombre de Horacio: Angilberto, el de Homero. Adelardo obispo de Corbeya, el de Agustino: Riculfo arzobispo de Maguncia, se tituló Dameta; y el emperador ya por respeto al rey David, ya por el proyecto que tenia de llevar á su debida perfeccion el canto litúrgico, se llamó David, segun el P. Daniel en su historia de Francia; el cual asegura hablando de dicha academia, que cada uno de sus individuos, tomó el nombre de aquel autor ó personage antiguo que mas se distinguió en la facultad que los académicos ó cada uno en particular deseaba promover.

que se cantaba en la iglesia galicana estaba enteramente viciado y pidió al pontífice Adriano I algunos cantores, para que fuesen á Francia á corregir el antifonario y cantorial gregoriano de las inmensas alteraciones que tenia. El Papa le remitió dos códices apostillados por la mano de San Gregorio el magno, y á Teodoro y Benedicto, dos músicos célebres, para que enseñasen á los franceses el canto gregoriano y el canto armónico, segun se practicaba en aquellos tiempos en la iglesia de Roma; como se deduce de la espresion *in arte organandi*, que significa cantar en armonía. (1)

Provisto el emperador Carlo-magno con tan apreciables originales, y tan buenos maestros de música, destinó uno de estos á Soissons, y otro á Metz. Mandó asimismo, que todos los eclesiásticos remitiesen sus cantoriales á dichas ciudades para corregirse, y que todas las iglesias enviasen un cantor á que se instruyera en la música, segun los principios de los referidos maestros. (2) Despues, envió personas instruidas en dichas escuelas por todos los monasterios de monjas y monjes en calidad de visitadores, para que supiesen si sus respectivos cantoriales estaban conformes con el original de San Gregorio. (3). Los franceses sin embargo, se mantuvieron tan adheridos á su canto litúrgico, á su sistema de música, y á su canto armónico, que todas estas determinaciones tomadas por el emperador á fin de que cantasen de la misma manera que los romanos, fueron casi absolutamente vanas por entonces.

Estando Carlo-magno en Italia á principios del siglo IX, siendo pontífice Leon III, pasó á Roma con toda su comitiva, en la que no faltaba un buen maestro de capilla

(1) Bibliot. PP. loc. citat.—Arteaga. Revolucion del teat, tomo 1.° cap. 3.
(2) Engulisni. pag. 102.
(3) Boluzio tom. 1. colum. 433.

con un buen número de músicos, los cuales con los de la capilla Pontificia armaron una reñidísima contienda sobre la facultad. Mr. Fouchet asegura que fué porque el maestro del emperador queria se cantase la misa segun el gusto frances, y el del Pontífice segun el gregoriano. El Padre Martini en su historia de la música, y otros autores, callan el motivo de la contienda, pero tanto unos como otros aseguran que se trataron con palabras poco corteses, y con tan poca reserva, que no tardaron en saberlo el Papa y el emperador. Llamados por estos, los dos principales promevedores del altercado, á las preguntas que les hicieron ambos soberanos, el maestro del Papa dijo, que él era el primero entre los músicos eclesiásticos, y que estando en el mismo manantial de la música, no debia ceder la palma á unoque por muy hábil que fuese en la facultad, era de un pais estraño. El maestro del emperador espuso, que él no podia confesarse vencido sin hacer poco honor á su soberano, y que con respecto á lo que alegaba su antagonista de estar en la misma fuente del arte, si bien conocia que era verdad, tambien sabia que los arroyos que se forman de él, cuanto mas se alejan van siendo mas caudalosos; dando á entender, que si el maestro romano sabia la música segun el sistema seguido por los italianos y segun el gusto general llamado gregoriano, él no ignoraba este y sabia otros mas.

Esta esplicacion de los historiadores, nos hace creer que la famosa disputa entre los referidos maestros, era sobre sistemas de música y manera de componer la música armónica, y no sobre quien de las dos naciones cantaba mejor el canto gregoriano, como han creido los mas de los escritores modernos que refieren este hecho. Confírmase esto mas, con haber enviado á Francia el Pontífice Adriano antecesor de Leon, maestros que enseñasen

el arte de componer música armónica. Estos preceptores eran sectarios de Boecio, y por consiguiente en su armonía simultánea no podian hacer uso de las terceras y sextas por resultar disonantes. Los músicos franceses seguian el sistema español de San Isidoro por lo cual hacian uso de las referidas especies consonantes; motivo suficiente para la célebre disputa, que todavía duraba afines del XVI.

Es verdad que por entonces Carlo-magno terminó esta contienda á favor de los partidarios de Boecio trayendo á Francia á su regreso de Italia, un crecido número de músicos italianos que mandó establecer en la catedral de Turs: es verdad que los músicos franceses se vieron obligados á tomar la anotacion musical gregoriana, la que desde entonces en adelante se llamó anotacion francesa segun Estrabon: (1) es verdad que dicho emperador ordenó y mandó bajo las penas mas severas, que los músicos franceses y demas naciones sujetas á su imperio, siguieran el sistema músico de los italianos, segun Durando: (2) pero tambien es verdad que los músicos franceses hicieron una resistencia tal en admitir el dicho sistema de Boecio, que apenas entre mil franceses dedicados al estudio de las ciencias, siendo la música una de las preliminares, habia uno que llegase á poseerla medianamente despues de muchos años de estudio. La repugnancia que sus bien acostumbrados oidos sentian para afinar los intervalos de los griegos resucitados por Boecio, los llevó hasta el estremo de aborrecer el canto gregoriano y no quererle cantar; cosa que disgustó en tal grado al emperador, que para obligarlos á ello por un medio suave, determinó asistir

(1) Wilfredo Estrabon, de reb. Eccle.

(2) Racional: lib. 5 cap. 2.°

á los divinos oficios diariamente, y cantar con los cantores lo mismo que estaba anotado en los libros litúrgicos, y por este medio obligarles á que no añadiesen ni quitasen nada, haciendo que la ejecucion fuese axacta (1).

Los historiadores franceses dicen, que Carlo-magno estableció una academia particular de música y poesía, y los que aprendian la composicion se llamaban *Menestieres*, los cantores é instrumentistas *Juliers*, y los poetas *Trovadours* (2). Esta academia en la que se enseñaba la música profana, se creó á imitacion de la de los trovadores catalanes y provenzales; y la causa de que los franceses no hiciesen iguales progresos que los españoles, fue sin duda alguna el sistema de música que adoptaron. El abate Andres narrando el poco fruto que se sacó de los grandes proyectos de Carlo-magno sobre el restablecimiento de las ciencias, dice, que todo consistió en querer comenzar por la música en cuyo estudio gastaban los alumnos lo mejor de su vida (3). Es indudable segun lo dicho, que tanto los individuos que componian la célebre academia del emperador, como los maestros que el Papa Adriano le mandó para la enseñanza musical, estaban aferrados en el sistema griego segun las doctrinas de Boecio y Marciano Capella, autores únicos de música conocidos de los italianos en aquellos tiempos.

Los franceses despues de la muerte de Carlo-magno, siguieron cultivando la música juntamente con la gramática, prosodia, y verso latino, bajo el reinado de su hijo Luis de Bonaire. Para cantar, medían las sílabas con no poca escrupulosidad, valiéndose de los dedos de la ma-

(1) Eginard. invita Carl. mag. apud. Voland. Cap. 8. núm. 15.
(2) Hist. de la música francesa. Tom. 1.
(3) Andres. Literatura tom. 1. cap. 7.

no como de compas para darles su justa medida, porque sus notas musicales, ó mas bien las letras gregorianas, no tenian significacion alguna respecto de la mas ó menos duracion de los sonidos.

En tal estado se hallaba la música en Francia en el reinado de Luis de Bonaire, cuando empezaron á enseñar dicha facultad por el sistema natural, dos célebres músicos españoles llamados Vantulfo y Teodulfo, llegando este á ser obispo de Orleans. Este prelado fué preso en el castillo de Angers, acusado de haber tomado parte en una conspiracion contra el rey, y en la prision compuso el himno *Gloria laus* etc. Siendo tan buen músico como cantor de una hermosa y estensa voz, estando un dia cantando en su prision dicho himno, lo oyó el rey, y mandó que se le pusiese al instante en libertad colmándole de beneficios.

Vantulfo fué profesor mas distinguido y del cual el rey Luis recibia los consejos concernientes á el arte. Esto es comprobado por el hecho siguiente: el conde Beauri presentó al rey un presbítero veneciano llamado Jorge que sabia construir órganos, y el rey no queriendo que se ejecutase la construccion de ellos sin la intervencion y aun direccion de su maestro Vantulfo con respecto al temperamento de los intérvalos armónicos, no se verificó construccion ninguna, porque el organero y el profesor de música discordaron sobre el particular. El motivo de esta disputa fué porque el artífice era sectario del sistema de los griegos, y Vantulfo del de la naturaleza.

Despues de la muerte de esto soberano, la música y con ella todas las ciencias fueron cayendo en el mas triste abandono, por mas que su hijo Carlos el Calvo se empeñó en sostenerlas promoviendo las academias erigidas por su abuelo.

Muerto el nieto de Carlo-magno, la ignorancia en la música se apoderó de tal manera de todos los talentos de la Francia, que hasta en los monasterios, únicos asilos de la cultura, llegó á ejercer su tiránico imperio introduciendo en ellos la relajacion, segun el abad de Cluni Odon. (1) Este escritor que floreció en tiempo de Luis IV, para facilitar á los monges la práctica musical, introdujo el uso de colocar las letras gregorianas entre los espacios de ocho lineas horizontales; (2) práctica que sin ningun género de duda, tomó de los españoles, porque de este mismo modo colocaban los árabes de España sus notas musicales.

No cabe tampoco la menor duda, en que los pocos escritores de música que cuentan los franceses desde el siglo VIII hasta el XII, estudiaron esta facultad en España; y nos afirmamos mas en nuestras creencias, cuando vemos por un lado, que tanto las notas musicales llamadas *puntos*, como las rabínicas llamadas *rombos*, ya colocadas en líneas horizontales, ya sin ellas, (3) no comenzaron á practicarse en Francia hasta fines del siglo IX ó principios del X, como afirma Mabillon: (4) y por otro, que casi un siglo antes que Odon, floreció el célebre Gerberto, monge florienso educado en Cataluña por Ayton de Ansona; bajo cuya direccion se hizo tan sabio, que aunque los franceses le tuvieron por nigromántico, el rey Roberto de Francia llamado el Santo, le eligió para maestro suyo, y le confirió el arzobispado de Reims en 997; (5) aprendiendo dicho rey bajo la direccion de Gerberto, la música, la poesía, y la piedad religiosa.

(1) Citado por el autor de la Historia de la música francesa.
(2) Martini, tomo 1.° disert. 2.ª
(3) Soriano Fuertes. Música árabe española.
(4) Mabillon. anal: Benedic. tom: 4. pag. 634.
(5) Dicho Gerberto ocupó la silla pontificia á fines del siglo X bajo el nombre de Silvestre II.

En este reinado, escribió Franco de Colonia, abad del monasterio de Alffinghen, su obra titulada: *Trattatus de cantu mensurato,* y los franceses se aficionaron en estremo á la música profana segun el gusto de los trovadores provenzales. Decimos esto, porque dicho escritor para dar á conocer lo que es el compás, sus variaciones, y la duracion de los sonidos indicados por las notas musicales con respecto al tiempo, se vale de la cancion provenzal anotada con *brebes* y *semibrebes* negros colocados sobre cuatro lineas y sus espacios, y una C puesta en la tercera linea que significa el *Do* ó la clave del signo C–ut.

Este modo de anotar la música lo llevaron de España á Francia é Italia, el antedicho Gerberto y Guido Aretino, á fines del siglo X, juntamente con el sistema de los árabes españoles que sirvió de fundamento á Guido para el suyo compuesto de exacordos. (1)

Los franceses á mas de venir á España á estudiar las ciencias en los primeros siglos del cristianismo, desde el siglo VIII en adelante, casi en todas las batallas que los cristianos españoles daban á los árabes, se hallaban caballeros franceses, irlandeses, é ingleses, que venian á practicar el arte de la guerra en nuestro suelo.

(1) Podemos asegurar de que Guido Aretino estudió en Cataluña con otros sabios estrangeros que vinieron para el mismo efecto. Nuestro ilustrado amigo el señor D. Felix Ponzoa autor de la *Historia de la dominacion de los árabes en el antiguo reino de Murcia* y de otras varias obras eruditas, nos ha dado la interesante nota que copiamos para corroborar lo dicho. « En un precioso aunque incompleto autógrafo que he leido escrito en Italia por el desgraciado Terradellas, se confirma la noticia que V. dá, de que Guido estudió en Cataluña, puesto que afirma dicho célebre compositor, que el *Micrólogo* original de Guido lo regaló este á su maestro de Cataluña. En el año de 1838 he visto la relacion ó catálogo que obraba en poder del P. Gerente de la biblioteca Escurialense, comprensiva de una multitud de obras y objetos estraidos de aquel precioso museo, en cuya relacion consta que la obra de música original de Guido Aretino *El Micrologo,* llevada á la biblioteca despues del año 1766, esto es, concluida la guerra de sucesion, no estaba en aquellos archivos en el año de 1825, ni se sabia su paradero.

La reina doña Sancha de Leon casó con D. Fernando de Navarra, y habiéndose unido las dos coronas, la comunicacion con los franceses se aumentó mucho mas. Esta union que fué á principios del siglo X, proporcionó segun varios escritores á los monges de Cluni, la fundacion de algunos monasterios en el reino de Leon. Con esta comunicacion, los franceses tomaron de los españoles las diversas maneras de anotar la música eclesiástica como se demuestra en el codice del ya dicho abad de Cluni Odon, cuya anotacion es absolutamente arabesca. Los franceses en cambio, nos trajeron á la iglesia de Toledo su canto galicano á fines ó despues del siglo XI, época en que Alonso VI casó con Constanza de Francia, y despues de conquistada la ciudad de Toledo y haber conferido el arzobispado de su iglesia á Bernardo monge cluniense y admitido el rezo galicano, se abandonó casi enteramente el mozarábe en dicha iglesia. (1)

Los libros litúrgicos que los franceses trajeron entonces á España, tenian su canto anotado solamente con *rombos*, sin líneas ni claves: en los mas modernos se veian

(1) El P. Flores en su *Clave historial* dice, que el rey Alonso VI á instancia de la reina Constancia su muger, que era francesa, compuso con el Papa que dejando el oficio gótico toledano se admitiese el que se usaba en Francia, que era el romano. El pueblo de toda España se alborotó con esta novedad en tal modo, que se fió la sentencia al tribunal comun de aquellos tiempos que era el del *Duelo*: y aunque venció el caballero que defendia el oficio Toledano, el rey no quiso darse por vencido. Pasóse á la revista de arrojar en el fuego el codice frances, y el toledano: y aunque el cielo sentenció á favor de este, saliendo acrisolado, y el otro algo quemado, con todo eso el poder ejecutó, que en todo el reino se siguiese el oficio romano: de lo que nació el proverbio: *Allá van leyes, donde quieren reyes*. No obstante, en tiempo del arzobispo D. Rodrigo (que floreció en el siglo XIII) se observaba el oficio toledano con la translacion del Psalterio, en muchas catedrales y monasterios. Hasta hoy es una de las grandezas de la catedral de Toledo que como tesorera no solo de las memorias, sino de las voluntades de los *reyes viejos* y *nuevos*, dá culto al rey de reyes, segun los ritos nuevos y los viejos para que asi tenga todo el mayor culto posible.

cuatro líneas y en ellas la clave de *Do* solamente, y las notas *brebe* y *semibrebe* colocadas en las líneas y los espacios; (1) prueba clara y convincente de que los franceses y con ellos las demas naciones, seguian el sistema de los españoles en la anotacion musical; pues estos en dichos tiempos, ya usaban en los libros de coro y en sus canciones profanas, las cinco líneas en las cuales colocaban las siete notas rabínicas y las dos claves. de *Do* y de *Fa*, como se manifiesta no solo en las cantigas portuguesas ó gallegas citadas por el marques de Santillana, sino tambien por la coleccion de dichas piezas de música compuestas por D. Alonso el Sabio, y por muchas otras de las cuales tenemos noticia existen en los archivos de Portugal. (2)

Por los años de 1250, escribió Juan de Muris canónigo de la Catedral de Paris, la obra titulada: *Speculum musicæ*, en la cual esplica el valor de las notas musicales, *máxima*, *longa*, *brebe*, y *semibrebe*, con respecto al modo, tiempo y prolacion; tres circunstancias necesarias entre los músicos de la edad media para conocer el valor de las notas musicales. No pocos escritores de música son de opinion, que Muris es el inventor de las dichas notas blancas, las cuales significan mayor duracion que las negras cuando se hallaban combinadas. El abate Eximeno y otros, son de opinion que las notas blancas, *máxima*, *longa*, *brebe*, y *semibrebe*, son mas antiguas que las negras. Respetando las opiniones de todos los escritores que se han ocupado de este

(1) Espectac. de la natural. tom. 13 pag. 281.

(2) Como se deja dicho en nuestro primer tomo, los codices de Cantigas que se estiman como de Alonso el Sabio, no son todas ellas compuestas por dicho soberano, sino recopiladas y enmendadas por él, como se ve en el mismo codice de canciones en loor á la virgen que se conserva en Toledo. Bajo de este supuesto podemos asegurar y aseguramos, que el uso de las notas musicales colocadas entre el pentagrama con las demas circunstancias de las llaves de *Do* y *Fa*, bemoles etc. era comun en Galicia y Portugal por lo menos en el siglo IX cuando no en el VII.

asunto, solo diremos, que los franceses no conocieron las notas *máxima* y *longa* tanto negras como blancas hasta principios del siglo XIV como afirma Lebef; y que este escritor comisionado por la *Academia de inscripciones y bellas artes de Paris* para inspeccionar dos volúmenes de poesías latinas y francesas con música que existian en la biblioteca de los carmelitas descalzos de aquella ciudad, en el informe que dió de ellos á dicha academia, dice: que al ver las notas musicales, desde luego conoció ser posteriores al siglo XIII, supuesto que en aquel siglo no se habia pensado en hacerlas como *Rombos* ya con la cola para abajo, ya para arriba.

El editor de las novelas francesas del siglo XII y XIII, hablando de la anotacion musical de los juglares franceses, asegura que no usaban otras notas que las cuadradas y redondas colocadas sobre cuatro líneas y con la llave de *Do*: y añade que la quinta línea no se introdujo en Francia hasta fines del siglo XIII.

Todo lo dicho nos hace creer, que quien propagó en este reino el uso de las notas *máxima*, *longa*, etc. fué el español Arnaldo de Villanova, pues que habiéndose establecido en París á fines del siglo XIII, escribió un tratado de música (1).

Para acabar de provar que el principio de su educacion musical lo recibieron los franceses de los españoles, añadiremos que á últimos del siglo XV, fué llamado á París para enseñar en la universidad de aquella capital las matemáticas y la música, nuestro célebre español Pedro Ciruelo (2); el que viéndose precisado á enseñar la mú-

(1) Este célebre escritor y famoso médico á quien algunos autores franceses tienen por su compatriota, fué catalan y maestro del tambien célebre mallorquin Raimundo Lullio.

(2) Pedro Ciruelo nació en la ciudad de Daroca reino de Aragon el año de 1462.

sica por el sistema de Boecio, escribió el célebre comentario del referido autor, en el cual no solo refundió la doctrina de los mas célebres músicos griegos, sino que manifestó los defectos de sus sistemas de música.

La época del gusto francés por la música melodramática segun Mr. Fetis y otros muchos autores, no puede fijarse en Francia hasta el año de 1581 en tiempo de Catalina de Medicis madre de Francisco II, Carlos IX, Enrique III é Isabel esposa de Felipe II de España. En este tiempo, aseguran Fetis y demas escritores, que se ejecutó una especie de opera cómica titulada *Le ballet comique de la Reine* compuesta por Beaujoyeux músico, de cámara de Catalina de Medicis, para las bodas del duque de Joyeuse. Esta ópera cómica, no era otra cosa que un baile con recitados y diálogos; lo que ya era muy antiguo en España, como se comprueba por los catálogos de Moratin y de Huertas, con la *Danza general* ejecutada en 1556, las canciones y diálogos de D. Enrique de Aragon marques de Villena representadas en los teatros en 1414, y otras aun mas antiguas.

El autor frances de la *Memoria sobre el origen del melodrama moderno*, asegura que tanto las pastorales como los bailes pantamímicos llamados por los franceses *Balets*, tuvieron su creacion en Francia en el siglo VI, y para probarlo refiere el hecho siguiente.—Chariberto I, que reinaba en Paris por los años de 568, era estremadamente aficionado á la caza. Su esposa Ingoberge para quitarle la pasion á tan violento y espuesto ejercicio, procuró inspirarle el gusto por la música; pero no pudiéndolo conseguir con el canto y acompañamiento de instrumentos músicos, recurrió á la representacion cantada y baile figurado, aconsejándole esta idea Merofiode y Marcotfe dos hermanas jóvenes y hermosas muy adiestradas en el canto y en la danza. Habiendo estas agradado al rey tanto en la danza como en

el baile, fueron adelantando mas cada dia para captarse el agrado del soberano, hasta que llegaron á ejecutar una *Pastoral* compuesta de diálogo, canto y baile. Fouchet dice, (1) que el rey Chariberto se enamoró con un estremo tal de las dos hermanas bailarinas, que se casó con entrambas por su turno de viudez; y el autor de la *memoria* citada añade, que los dos casamientos del rey con personas de tan baja esfera, fueron causa de que el melodrama y bailetes se prohibiesen y olvidasen enteramente en Francia; pero que esta prohibicion, no quitó el que los franceses lo propagasen por Alemania, Flandes, España é Italia (2).

Sin embargo de lo espuesto por el autor de la *Memoria sobre orígen del melodrama moderno*, en otro lugar de esta misma obra dice, que en tiempo de Catalina de Medicis, pasó de España á Francia, el melodrama, el baile figurado, y el de los caballos llamado parejas: que en tiempo de Enrique III, pasaron del mismo modo las procesiones de semana santa nombradas por los franceses de *penitencia*, en las que se cantaban ciertos motetes muy devotos que la reina católica habia remitido á su augusta madre desde España: que el mismo soberano para que en las iglesias de Francia se diese culto á Dios del modo mas solemne, fundó y dotó capillas de música en las mas de las catedrales de sus dominios á imitacion de las de España, cosa que con-

(1) Antig. de Franc. lib. III cap. XVI.

(2) Teixidor en el manuscrito autógrafo que poseemos, dice, que en el territorio de Tornay, por los años de 644 todavía estaban en práctica los bailes, representaciones, y otras diversiones enteramente gentílicas; y que el *rigodon* segun opinion de no pocos escritores, es danza de los antiguos griegos Marselleses. Pero que en dicha época los cantores de Courty y de Gantes pertenecientes á Flandes todavía eran idólatras y lo mismo los de las provincias de Alemania; por lo cual opina, que lejos de pasar desde Francia á estas provincias los bailes y las representaciones, pasaron desde Alemania á Francia, asegurando algunos escritores que Merofilde y Marcatfe fueron flamencas.

tribuyó mucho á los adelantos de la música sagrada; y que en cuanto á la música profana, los músicos y poetas franceses desde que oyeron el melodrama español titulado el *Parnaso* traducido á su idioma, se dedicaron con esmero á su imitacion.

Entre todos los autores que hemos consultado, ninguno nos dice haber existido un espectáculo lírico en Francia antes del año 1361; mas ninguno tampoco, esceptuando Mr. Bonnet, y el autor de la *memoria* citada, que hable para nada de nuestra música, aunque ella dió tanto á Francia como á Italia las primeras ideas del melodrama moderno. No estrañamos que los autores estrangeros hayan legado al olvido nuestros conocimientos en el arte, sabiendo nuestra incuria en defenderlos mas bien que su cuidado en ignorarlos, puesto que la nacion española ha brillado siempre al lado de las primeras, y ha difundido su luz con la gloria de sus hechos por todos los ámbitos de la tierra (1). Lo que sí nos estraña es, no haya habido españoles celosos de nuestro arte y de su patria, que reclamasen el puesto que nos pertenece, sino los que en medio del triste abandono de la emigracion, se han visto precisa-

(1) Nuestro ilustre poeta y patriarca de la literatura española el Escmo. señor D. Manuel José Quintana, da principio á su composicion *á España*, con estos hermosos é inspirados versos:

¿Qué era, decidme, la nacion que un dia
Reina del mundo proclamó al destino,
La que á todas las zonas estendia
Su cetro de oro y su blason divino?
Volabase á Occidente,
Y el vasto mar atlántico sembrado
Se hallaba de su gloria y su fortuna:
Do quiera España: èn el preciado seno
De América, en el Asia, en los confines
Del Africa, allí España: el soberano
Vuelo de la atrevida fantasía
Para abarcarle se cansaba en vano:

dos á hacerlo en una lengua estraña, mas bien para defender su amor propio ultrajado tan de cerca, que con la idea esclusiva de enaltecer á su nacion que tan mal los pagaba (1). Bien es verdad que hace muchos años somos esclavos, aun de las mas pobres ideas estrangeras con respecto á música, y hoy mismo que de tan liberales y entendidos nos preciamos, se abate y hunde al que las contradice ó no las sigue(2).

La tierra sus mineros le rendia,
Sua perlas y coral el Océano,
Y donde quier que revolver sus olas
El intentase á quebrantar su furia
Siempre encontraba costas españolas.

Mr. de Limiers confiesa, que España fué superior á todas las demas naciones, en las ciencias, en las artes, en la navegacion, en el comercio, en la política, en las armas, en la vastedad de sus dominios, y que por la preeminencia de su poder llegó á ser el terror de Europa.

(1) *Origine de la música* por Eximeno.—*Dell' Origine, progressi, è stato attuale d' ogni letteratura* por Andres.—*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* por Arteaga.—*Saggio Stórico-Apologetico della letteratura spanuola* por Lampillas.

Signorelli contestando á las impugnaciones que Lampillas hizo á su obra de la *Historia crítica de los teatros*, dice lo siguiente: «Si los escritores nacionales se »hubiesen anticipado á mi, tegiendo una historia del teatro español, menos afan »me hubiera costado coordinar mia noticias, y me habria aprovechado de semejante obra con la mayor satisfaccion.» De esta manera disculpa sus acriminaciones y pone de manifiesto nuestra dejadez y desidia.

(2) Don Hilarion Eslava en la introduccion del primer número de la *Gaceta musical de Madrid* que dirige, dice lo siguiente: «La indolencia es un defecto ca»pital en los españoles todos. A este es necesario añadir otro, que es, como dijo »hace poco un periódico de esta corte, *la gran pasion nacional*. Esta es la envi»dia. A estos dos defectos, comunes á la generalidad de los españoles, hay que aña»dir todavía otro que es peculiar á los artistas músicos, y es *falta de amor al arte*. »Este es sin duda el defecto mas trascendental; porque el artista que tiene verda»dero amor á su arte, aunque sienta en si el germen ó propension de los otros de»fectos, vence la indolencia entregándose al estudio del arte que adora; ahoga la »envidia, reconociendo el mérito en donde quiera que se haya, y sacrifica todo por »el bien y progreso del arte que ama y que hace sus delicias.» Nosotros nos atrevemos á añadir á estas bien sentidas palabras, «y no desacredita con calumniosos asertos la reputacion de sus compañeros de arte.»

En este caso pues, y en poco la veracidad de nuestros escritores, apelaremos á las autoridades estrañas que salgan fiadoras de nuestras palabras, ya que para ser creidas por ciertos eruditos, hayan de llevar *el visto bueno* de *allende el Pirineo*.

No nos remontaremos para probar el orígen del melodrama á el año de 1285 como manifiesta Mr. Fetis, asegurando haber leido en unos manuscritos, que siendo rey de Nápoles el duque de Anjou se ejecutó en esta capital una especie de ópera cómica, y que esta sirvió de modelo para muchas otras (1). Sobre este particular hemos hablado ya en nuestro primer tomo páginas 155 y 56, y no nos detendremos, por ahora, mas en ellos: nos concretaremos solamente á la introduccion de esta clase de obras en Francia.

Asegura Mr. Bonnet, (2) que en tiempo de Felipe II de España, se ejecutó en el palacio real de Madrid el dia 6 de diciembre de 1564, un melodrama cantado desde el principio hasta el fin, titulado *el Parnaso*, con motivo de la costumbre que los reyes de España tenian de hacer á sus esposas en este dia, un pequeño presente llamado del *chapin ó Zapato*. Este melodrama, del cual daremos mas detalles en su lugar oportuno, se puso en escena con un lujo y magnificencia que sorprendió á toda la corte, á los representantes de las cortes de Europa, y fué traducido al frances para ejecutarse en Paris.

El autor de la *Memoria sobre el melodrama moderno*, manifiesta que todos los esfuerzos hechos para conseguir la imitacion del *Parnaso*, no dieron por resultado sino un melodrama joco-serio inventado por Le Grille poeta y músico,

(1) Curiosités Históriques de la musique.

(2) Histoire de la musique et de ses affets, depuis son origine jusqu' à present, par Jacques Bonnet tesoriere du Parlamento de Paris. 1715.

el cual se ejecutó en Paris por los años de 1574; y que por motivo de la escomunion que la iglesia galicana tenia promulgada á los que representaban y cantaban en público teatro, dicha obra se ejecutó por titiriteros, y los que cantaban lo hacian entre bastidores; por cuyo motivo este espectáculo fué llamado por los franceses *Opera de los Bamboches*, voz española que significa *figura ridicula*, tal vez para demostrar que dicha diversion habia sido tomada de los españoles, segun Teixidor. Mr. Fetis dice, que esta clase de espectáculos eran ejecutados por los ministriles de la cofradía de San Julian.

Mr. Castil-Blaze (1) llama pirata á Lulli por haberse querido apropiar la gloria de la creacion de la Ópera francesa, desentendiéndose de todo lo que llevamos espuesto, y asegurando que la primera ópera titulada *Akebar roy du Mogol*, se puso en escena en Carpentras el año de 1646 siendo compuesta la poesía y la música por el abate Mailly; y la primera de Lulli bajo el nombre de *Cadmus et Hermione*, en Paris el 11 de febrero de 1673 habiéndose puesto en escena en el intermedio de una á otra, cinco óperas mas de varios autores franceses. (2) Mr. Fetis no solo dice que Lulli le dió á la música dramática toda suerte de superioridad sobre las demas naciones, sino que la primera ópera cómica ó mas bien baile, que se ejecutó

(1) Theatre Lyriques de Paris. Tom. 1.

(2) *La Pastorale en música* poesía de Perrin y música de Cambert; representada en el lugar d' Issy arrabal de Paris en 1659. = *La Pamone* de Perrin y Cambert, el 19 de marzo de 1671. Esta fué la primera ópera representada en público. = *Les Amour de Diane et d' Eudymion*, ópera en cinco actos poesía de Guichard música de Sublieres intendente de la música de Monseñor, en Versalles el 3 de noviembre de 1671. — *Les Peines y les Plaisirs de l'Amour* de Gilbert y Cambert, representada en Paris el 8 de abril de 1672. — Otra, de la cual hace mencion Guichard sin decir el título, en el folleto que imprimió contra Lulli en 1676, se ejecutó en Versalles en 1672. — Esta nota está sacada de la obra de Castil-Blaze.

en Francia el año de 1581 fué compuesto por Beaujoyeux, que no es otro que el italiano Baltasarini á quien los franceses le dieron el nombre de viagero: Sin embargo, Mr. Castil-Blaze niega lo primero, y aunque no lo segundo, dice que *Le Ballet comique de la Reine*, fué puesto en música por Beaulieu y Salmon. Estos pareceres no es de nuestra incumbencia analizarlos, y solo sí tener presente, que ningun autor fija el orígen del melodrama en Francia antes del año 1581. Siendo cierto que nosotros le tuvimos en esta época como asegura Bonnet y el autor de la *Memoria* citada, y lo comprueban no solo los escritores italianos afirmando que en tiempo de Felipe II ya se cantaban en las representaciones españolas, coros, tercetos, duos, y arias, sino la licencia concedida por este soberano al hospital general de Santa Cruz de Barcelona en 5 de abril de 1579 para las representaciones de canto y recitado; (1) sin ningun género de duda creemos, que el melodrama moderno se practicó primero en España, despues en Francia, y desde esta nacion pasó á Italia. Esta opinion es tambien la de Teixidor, y la confirma Arteaga (2) diciendo, que Rennuccini autor y director del primer melodrama italiano, no emprendió semejante proyecto hasta despues que volvió de Francia.

Desde esta época hasta el año de 1640, la España y la Francia descendieron en el arte, y la Italia progresó con rapidez, tanto por el genio entusiasta de los italianos para todo lo bello, cuanto por esas academias florentinas centros del talento, del genio, del estudio y la constancia. Sobre estos elementos cimentó su imperio la ciencia melodramática italiana por tantos siglos dominadora del

(1) Bastus. Curso de declamacion pág. 58.
(2) Arteaga. Revolucion del teatro Italiano.

mundo, debiendo su grandeza á la hermosa y artística Florencia.

Señora del arte ya la Italia, quiso estender sus dominios; y en el año de 1646, el cardenal Mazarino introdujo en Francia cantores é instrumentistas italianos, los cuales representaron por primera vez con gran magnificencia ante Luis el Grande, segun Teixidor, la ópera *Euridice y Orfeo;* y en 1659 con mayor lujo y aparato, el *Hercules amante.*

Estos espectáculos llenaron de entusiasmo la imaginacion poética de Gilbert, pero mucho mas la del abate Perrin quien pidió y le fué concedido por el parlamento de Paris el 28 de junio de 1669, un privilegio para establecer academias de música y dar espectáculos líricos en idioma nacional, siendo el primero de estos, la ópera *Pamone,* poesía de Perrin, música del Organista y compositor Cambert, y las danzas de Beauchamps.

La cesion forzosa del privilegio de Perrin al compositor italiano Lulli para establecer la Academia real de música, irritaron de tal modo al compositor Cambert, que se marchó á Lóndres, y con la representacion de su *Ariane* en la corte de Cárlos II, introdujo la música francesa en la Gran Bretaña. Los muchos disgustos y sinsabores que sufrió este estudioso compositor, fueron causa de su muerte á los 49 años de edad, en un pais estrangero adonde lo habia conducido tal vez la ingratitud de su patria. Despues de la muerte de Cambert, lograron los italianos introducir tambien su música en Inglaterra.

Creada en Francia la Academia real de música bajo la proteccion de Luis XIV, se trabajó sin descanso en perfeccionar el drama lírico nacional, y en formar buenos cantantes para su completa ejecucion. Tanto para lo uno, como lo otro, se tomaron por modelos las obras italianas;

pero viendo que los cantantes franceses no podian ejecutar los gorgeos de que estaban llenas las arias de aquellas, se valieron, segun Teixidor, de las óperas y otros intermedios españoles; y con estos modelos y los privilegiados talentos del poeta Quinault, y el compositor florentino Lulli, lograron dar con envidia de la Italia, una gran perfeccion al melodrama francés.

Esta asercion sobre el orígen de la ópera francesa, parecerá á muchos un amor exagerado hácia las glorias de nuestra patria, mas que narracion exacta de historiadores imparciales; pero véase á donde se formaron los mas célebres autores que dieron vida al teatro francés en los tiempos á que hacemos referencia. La creacion de la trajedia francesa, segun D. Alberto Lista, fué el *Cid* de Corneille, sacado de la primera parte de *Las mocedades del Cid* de Guillen de Castro. La comedia de *L' Ecole des femmes* de Moliere, está tomada en su mayor parte de la de Lope de Vega, segun Mr. Leris en su *Diccionario de los teatros*. La comedia compuesta por Boisrobert, Heudelíne, y Quinault, titulada *Le coups de Amour et de Fortune*, no es otra cosa que la española de Solis *Triunfos de amor y de fortuna* (1). Si se nos cree todavía apasionados á nuestra patria, apelemos al parecer de escritores franceses y veamos el de Mr. Romey en su historia de España. «En 1636 el gran Corneille dá á luz *el Cid*, y esta obra maestra, imitada de Guillen de Castro y de Diamante, ofrece un nuevo y vasto campo á la escena francesa. Otros muchos partos de

(1) *La Dame invisible, ou l' Sprit Follet*, comedia de Deuville dada en Paris en 1641, está sacada de la *Dama Duende* de Calderon. *Dom Bertrand de Cigarral*, la tomó Corneille de la de Rojas *Entre bobos anda el juego*. La comedia de Le Sage *Don Felipe de Mendoce ou le traite puni* esta sacada de *Guardar y guardarse* de Lope de Vega. Muchas mas pudiéramos citar, pero no es esta nuestra incumbencia.

Corneille son debidos al repertorio español..... Quinault y otros muchos, escogen tambien el tema de sus composiciones en el repertorio madrileño, y aun Scarron no hace mas que remedar á Rojas. — A la España somos, tal vez, deudores (los franceses) del príncipe de nuestros autores cómicos, pues confiesa Moliere que sin *El Embustero* compusiera muchas comedias de capa y espada, mas nunca habria llegado á idear *el Misántropo*, y *el Embustero* es un remedo de *el de Alarcon.*»

Si todo esto es cierto, si es cierto tambien que casi todas nuestras comedias tenian música, y si lo es que los primeros melodramas franceses no se llamaron *Operas*, segun Castil-Blaze, sino *Comedié en Musique*, no cabe la menor duda en que la Francia nos debe el orígen de su drama lírico, y su Voudeville; que Quinault en su ópera imitó los metros de los melodramas españoles *el Parnaso* y la *Gloria de Niquea*, como asimismo el enlace, disposicion y entretegidos de sus bailes; y que en la música, Lulli tomó por modelo la española, cuyo carácter es la sencillez y la espresion de los conceptos con la melodía y armonía, como probaremos mas adelante cotejando las arietas, recitativos, y coros de los franceses, con las cantadas y tonadas españolas de los siglos XVI y XVII.

CAPITULO XII.

Adelantos en Italia.—Discurso del sacerdote Lampillas sobre los conocimientos músicos de los españoles comparados con los italianos.—Simplificacion de la música italiana.—Opinion de Teixidor.—Opinion de Pedro Cerone.—Refutacion de algunas de estas opiniones.—Imitadores de la música española en Italia.—Inventores del recitado.—Primeros melodramas oidos en Italia.—Bailes pantomímicos unidos al melodrama.

Dejamos dicho ya, que el gusto por la música compuesta de voces é instrumentos no se introdujo en Italia, hasta mediados del siglo XII, cuando el conde de Barcelona Ramon Berenguer I, acompañado de un crecido número de caballeros, músicos instrumentistas, cantores, y poetas, fué á cumplimentar al emperador Federico I duque de Suabia que se encontraba entonces en Lombardia; y que el idioma catalan provenzal, se hizo tan comun en Italia que todos los que profesaban juntos con las letras la gentileza de caballería y corte, poetizaban en fino catalan y cantaban su música.

Italia por estos tiempos, fué el emporio de las riquezas, y el centro de las artes y las ciencias. Su espíritu marcial despues, sus naves, su política, su comercio, su esplendidez y sus conocimientos, dieron gran renombre á Florencia, Venecia, Bolonia, Roma, Milan y Génova. Las cruzadas, como dice Moratin, llevando numerosos ejércitos á Oriente, contribuian á la prosperidad de toda la Italia, que suministraba en sus ciudades y sus puertos, las armas, las provisiones y los trasportes necesarios á

espediciones malogradas y tantas veces repetidas. Los mercados y las ferias celebradas con frecuencia, propagaban la abundancia y el lujo, y con él las fiestas y las diversiones públicas; solemnizándose con gran magnificencia los desposorios de sus Príncipes, las paces, y las coronaciones, á las que acudian de todas partes una multitud de juglares, truhanes, mimos, bailarines, músicos y cantores, ganosos de aplausos é intereses.

Célebres los trovadores provenzales catalanes; distinguidos por los soberanos y potentados; y dulces y espresivos sus cantos y sus trovas, pronto estendieron la sencillez de sus melodías por toda Italia, popularizándolas y haciéndolas nacionales en aquella parte de Europa, á pesar de la guerra que sufrian por los obstinados partidarios de Boecio, como les llama el P. Martini en su historia de la música.

De esta fama alcanzada por el mérito de los españoles, resultó el ser premiados en los años posteriores ocupando los principales puestos en el arte, siendo llamados tanto á las capillas musicales de las iglesias de Roma, como á las cátedras de enseñanza de la facultad en dicha capital, Nápoles, Bolonia, y otras poblaciones; y respetando sus obras, como los principios verdaderos de la ciencia de los sonidos.

Tiraboschi en su historia literaria de Italia, y Signorelli en la de los teatros, han querido oscurecer nuestra gloria, confiados (como otros muchos) mas bien en nuestra incuria que en la falta de razones para rebatir sus asertos; pero el sacerdote español don Severo Lampillas, con datos irrecusables y con la dignidad correspondiente á su clase, defendió nuestra nacion y nuestro arte elevándolo al puesto que con justicia debe ocupar en Italia

Creémos de mucho interés para la música española, la reproduccion en este lugar de las palabras de Lampillas, tanto por convenir así al curso de esta obra, como por creer que los amantes de nuestras glorias nacionales lo leerán con placer.

Dice Lampilla: (1) «Concretándonos á la época de fines del siglo XV y todo el XVI permitirá el Sr. Tiraboschi le digamos que los españoles tuvieron parte y lugar entre los mas felices emuladores de los italianos en el cultivo del arte dominador del corazon.»

«No negará el señor abate ciertamente, que el P. Juan Bautista Martini, menor conventual, es tenido por uno de los mas eruditos italianos en la historia de los beneméritos cultivadores de la música, y que tiene la suerte de tener *los órganos muy bien dispuestos, armoniosos, sensibles y vivos*. Pues bien, este gentilísimo religioso en una cumplida y atenta carta con la que quiso favorecernos en setiembre de 1778, nos dice con respecto al valor de los españoles en la música: *La nacion española*, TAMBIEN EN ESTA MATERIA, *no es inferior ciertamente á ninguna otra nacion, habiendo tenido escritores insignes tanto teóricos como practicos.*»

»Este magnífico testimonio de un hombre el mas capaz de juzgar en esta materia, basta á justificar nuestra pretension de colocar á España entre las naciones emuladoras de la Italia en el feliz cultivo de la música. No se contenta sin embargo el P. Martini con darnos un tan ilustre testimonio del valor de los españoles en este noble arte; sino que tambien nos favoreció con un erudito catálogo de célebres profesores españoles que enriquecieron

(1) *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*, tom. II pág. 376 de la edicion de Génova 1779.

la música con celebradas obras, y de otros que en Italia la profesaron con aplauso y estimacion de los italianos.....»

« Veamos cuales fueron los italianos que aseguraron en el siglo XVI la primacia sobre todos los modernos pueblos, en el bello y encantador arte de la música, juntamente los españoles que la cultivaron felizmente. ¿En donde mejor que en la historia literaria del señor Tiraboschi podemos encontrar esa noble coorte de italianos ilustradores de la música?....»

«El primer italiano que ha presentado el señor abate como ilustrador de la música en el siglo XVI, es un sacerdote vicentino llamado Nicoló, del cual no se sabe el nombre, que dió á la prensa en Roma el año de 1557 un libro titulado: *L' antica música ridotta allá moderna prática*. Pero dice el señor Tiraboschi; *mas esta obra tuvo corta vida y apenas hubo quien hiciese mencion de ella*; aunque, como observa Juan Bautista Doni, (1) *de cualquier modo que sea fué sonador valeroso* (Nicoló) *aunque habia pocas noticias de sus escritos en el arte.* »

«Ahora se vé, que *el curso del siglo XVI* en que fue ilustrada la música, lo empieza el señor Tiraboschi en el año de 1557, esto es, despues de la mitad de dicho siglo, dejando un vacío de 57 años, en los cuales no ha podido descubrirse entre los italianos, ningun ilustrador del arte que fuese digno de memoria. Podíase muy bien discurrir sobre cual seria el valor de la obra de que el referido autor nos habla, cuando el sacerdote vicentino presentado por él fué tal, que su obra tuvo corta vida y apenas ha habido quien hiciese mencion de ella. Aquí se observa de paso, la caritativa conducta de este ilustre historiador, que al hacer mencion de la obra de Nicoló de la cual apenas

(1) Del género y del modo de la música cap. I.

nadie ha hecho caso, ha callado tantos otros españoles de quienes hablan con honor los literatos de aquel siglo. »

« Desde el año de 1557 pasa el señor Tiraboschi al 1580 en el que Zarlino publicó en Venecia su *tratado de música* del cual hablaremos despues. Estos son todos los italianos ilustradores de la música en el siglo XVI, que se hallan en la *Historia literaria* del señor abate Tiraboschi. »

« Menos feliz aun en el descubrimiento de los profesores italianos de música parece ha estado el doctor D. Napoli Signorelli, porque despues de haber nombrado tres del siglo XIV, pasa á Zarlino que escribió á fines del siglo XVI dejándose dos siglos en los cuales no se ven los famosos compositores salir del seno de la Italia. »

« Si no temiésemos el ser tenidos por unos prevenidos y acérrimos enemigos del nombre italiano, podríamos dar en estos dos ejemplos el primado de la música á los españoles, y hacerlos aceptar el lugar que se han apropiado los italianos. Hablemos del año de 1482. »

« Bartolome Ramos, nació en la ciudad de Baeza en Andalucía. Estando en Bolonia de maestro de música, imprimió su *tractatus de música*, cuya obra para que no tuviese aquella corta vida que tuvo la del sacerdote vicentino, fué reimpresa en Bolonia en el mismo año de 1482. Cuanto era ilustrado Ramos entre los escritores del arte, lo veremos despues. Este autor español en el capítulo IV de su segundo tratado, hace mencion de otra obra suya compuesta siendo maestro de música en Salamanca... »

« En el año de 1493, Guillermo del Podio, publicó en latin su comentario sobre la música. En 1510, se dió á la imprenta en Barcelona y en lengua española un libro de *música práctica* compuesto por Francisco de Tovar. Gonzalo Martinez de Vizcargui, dedicó á Juan de Fonseca arzobispo de Búrgos el libro: *Arte de canto llano, contrapunto*

y de órgano, impreso en Zaragoza en 1542. Otra obra de este autor, se ve impresa en Búrgos año de 1511 con el título: *Entonaciones corregidas segun el uso de los modernos.* Diego de Ortiz, toledano, dió á luz en Roma en 1553, una obra en idioma italiano con el título: *Il primo libro delle glosse sopra la cadence.* El famoso profesor de música de la cápilla pontificia en tiempo de Pablo III Cristobal Morales, natural de Sevilla, en 1542 imprimió un libro de varias composiciones sagradas, reimpreso mas veces una de ellas en 1544, dedicado á Pablo III (1). De este español dice el P. Martini, que *fué autor estimadísimo y de gran fama en su tiempo.* »

«De estos y otros profesores españoles que se ven elogiados por sus obras, tuvieron ciertamente mayores noticias los escritores del arte, que de el sacerdote vicentino; y mas larga vida aquellas que las de este italiano. »

«Añadanse á esto, veinte y dos españoles que en el siglo XVI fueron profesores de la capilla de música pontificia (segun el catálogo del que somos deudores al P. Martini) y podemos decir sin jactancia, que los españoles tenian *los órganos tan bien dispuestos, armoniosos, sensibles y vivos*, como los afortunados italianos. Si no es que pretenda el doctor Napoli Signorelli que el clima de Italia hubiera hecho en los sentidos de los españoles una feliz revolucion, como dijo Piccini al ser llamado á Paris; que queria ocasionar con la música italiana, *una total revolucion en los sentidos de aquellos mal organizados franceses.*»

«Mas volvamos al famoso José Zarlino, *reconocido universalmente como el primer restaurador de la música despues del famoso Guido Aretino*, segun el parecer del señor abate

(1) De este, y otros autores españoles de que no hace mencion el Sr. Lampillas hablaremos en el curso de la obra.

Tiraboschi: sin pretender quitar á Zarlino aquella gloria que él se adquirió ó mereció, decimos sin embargo, que al restaurar la música siguió los pasos de un célebre español que cien años antes que él, desembarazó el camino á la moderna música. Hablamos de Bartolomé Ramos. Véase lo que nos dice el erudito D. Antonio Eximeno: *Antes de Zarlino, habia demostrado ya el español Bartolomé Ramos la necesidad de suponer alteradas las quintas y las cuartas de los instrumentos estables que fué la primera idea que se tuvo del* TEMPERAMENTO *moderno; y Zarlino promovió tambien esta idea; bien que restringiéndola á los instrumentos estables. Pero tanto Ramos como Zarlino sufrieron por su particular modo de pensar persecuciones severísimas* (1). Vicente Galiley, ó como sospecha Doni, algunos nobles florentinos que tomaron el nombre de Galiley, movieron contra Zarlino una lid ruidosa acusándole casi de sacrílego por haber descubierto los horrores del sistema pitagórico, que por espacio de 1400 años se habia mirado como un dogma sin exámen; y quisieron sostener la igualdad de los tonos de la escala, ó una mezcla quimérica de los sistemas de Pitágoras, Aristoseno, y Tolomeo. *Sobre todo, la proposicion de Ramos sobre la necesidad de suponer alteradas las quintas y las cuartas y como atacada una preocupacion consagrada desde Pitágoras por espacio de dos mil años, fué mirada como una paradoja, y como un escándalo que se dirigia á arruinar la música. Escribió contra él, Gaffurio; y Nicolás Burcio dió á luz un opúsculo impreso en Bolonia el año de 1487, titulado*: Adversus quemdam Hispanum veritatis prævaricatorem: contra un cierto español prevaricador de la verdad. *Con todo esto, cicatrizada la llaga, y en-*

(1) Lo que no va de letra cursiva, lo soprime Lampillas en su obra, mas á nosotros nos ha parecido oportuno el insertar el párrafo entero del erudito Eximeno.

trando Zarlino á sostener la misma opinion, triunfaron las razones del español autor de paradojas y prevaricador de la verdad. Si tan grande y antiguo es el fatal destino de los españoles en Italia de ser especiales como *escritores de paradojas*, tuviésemos al menos los modernos la suerte que tuvieron los antiguos, sin duda triunfarian nuestras razones.»

«Para fin de lo dicho, bastará asegurar á los españoles la jactancia de haber sido en el siglo XVI algo mas que émulos de los italianos en el cultivo del bello y encantador arte de la música. Pero ved que va á Italia y que la habita por espacio de veinte años de aquel siglo, un ciego español que en materia de música iluminó á los mas organizados italianos. Este fué Francisco Salinas, hombre prodigioso privado de la vista á la temprana edad de diez años; pero con tanto ingenio, que aprendió la lengua latina, la griega, las matemáticas, y en particular la música, en la cual era tan eminente, que segun Andres Scoto que le conocia: *in theoretica et practica musica ætatem sua parem non habuit.*»

»Salinas compuso siete libros de música llenos de erudicion de los mejores autores antiguos griegos y latinos, los cuales fueron impresos en Salamanca en 1577. Tuano hace un magnífico elogio de nuestro Salinas: *Vix de cennis* (dice) *oculorum usum amisit, cum Dydimo Alexandrino guadantenus ob id comparandus: quippe indole innata fretus, dum orbitatis solatium gnœrit tantum valuit, ut non solum exactam utriusque linguæ cognitionem sit adeptus sed etiam in Mathematicis artibus máxime excelluerit, acprœsirtim in musica; de qua eruditisimos libros reliquit, qui tanti á peritis harum serum fiunt, ut aliunde potius, quam ad hominis industria profecti eredantur.* (Hist lib. XCIX) Ambrosio de Morales, cuenta haber visto el mismo y esperimentado los maravillosos efectos del arte de Salinas,

asegurando que ya con el canto ya con algun instrumento músico, encantaba de una manera tal al anditorio y dominaba el corazon, que le violentaba al llanto, á la alegría ó al terror, segun los maravillosos efectos que se leen de la música de los antiguos. (lib. 15 cap. 25) Preciso seria para esto que Salinas encontrase los órganos bien dispuestos y sensibles en los españoles que lo escuchaban.»

Salinas fué muy querido de Pablo IV y del duque de Alba virrey de Nápoles en donde obtuvo una rica dignidad. ¿Y que mayor prueba del singular talento de Salinas en este arte que el ser estimado y admirado en Nápoles, ciudad generalmente tenida *como asiento y fuente de la ciencia musical y de los talentos armonistas*? (D. Napoli Signorelli loc. cit. pag. 353).

Hasta aqui el sacerdote don Severo Lampillas: ahora autorizados con las opiniones de Teixidor y otros escritores, concluiremos de manifestar lo que la Italia nos debe con respecto á la música, y cuales han sido los motivos de su encumbramiento y nuestra decadencia.

Consta de la historia de la música italiana, segun el autógrafo de Teixidor, que á fines del siglo XVI y á instancias de Vicente Galiley, se comenzaron á simplificar los madrigales armónicos y á desterrar de ellos casi enteramente los cánones, enigmas, cangrizantes, y otras mil pedanterias tenidas en sumo aprecio por los italianos en dicho siglo. Que á fines de este, se empezaron á oir cantatas á solo y á duo con acompañamiento contínuo, de cuyas obras fué el fundamento dicho Galiley componiendo á solo un soneto del Dante, y las lamentaciones de Jeremias, imitando en un todo el estilo de las tonadas españolas, que desde mas de un siglo y medio antes de los tiempos de que se habla, eran el recreo y encanto de todos los príncipes y potentados de Italia. Que esta novedad

introducida por Galiley tuvo por enemigos á la mayoría de los maestros compositores italianos, adhiriéndose muchos tambien á ella entre los cuales fueron: Lucas Marentio: Pablo Quagliati, el Romano, Scipion de la Palla, Alejandro Strigio, Tomás Pecci, y el príncipe de Venosa, que fué quien mejor acomodó el gusto español tanto melódico como armónico, á las palabras italianas. Que fueron casi inútiles los esfuerzos de estos maestros compositores para derrocar las antiguas ideas de los célebres contrapuntistas italianos; por cuya causa las cantatas, duos, tercetos, cuartetos y coros en idioma vulgar ó en latin, no se oyeron caracterizados con la sencillez de las melodías verdaderas del estilo español, hasta que imbuidos nuestros profesores, con las máximas de Pedro Cerone, desnudaron la música española de las referidas galas, y la vistieron con los andrajos que desechaba la italiana; asegurando que las dichas bellezas armónicas y melódicas, no se ven practicadas por compositor alguno italiano hasta últimos del siglo XVII, época en que la música española se hallaba en un estado lamentable; y que la lectura de la obra de Cerone generalizada entonces por desgracia en España fué la causa de ello.

Si bien para nosotros las opiniones de Teixidor, merecen el mayor respecto, porque en ellas vemos al sabio erudito, al profundo filósofo y al distinguido maestro; sobre esta materia disentimos en parte de sus razones. Las doctrinas musicales escritas en el *Melopeo* de Cerone, á nuestro modo de entender, están vasadas en su mayor parte sobre las nuestras; y aunque así no fuera, no podemos creer que esta obra se generalizase tanto en España como para ser causa de una revolucion en la parte teórica del arte tan sólidamente cimentada por célebres maestros, porque si raros son los ejemplares del *Melopeo y Maes-*

tro en Nápoles donde se imprimió el año de 1613, y en los demas paises estrangeros, son casi mas raros en España á donde no existen sino tres, que sepamos; uno en la Biblioteca real de Madrid; otro incompleto en la de San Juan de Barcelona, que perteneció al convento de Trinitarios de la misma ciudad; y el que nosotros poseemos que fué de la propiedad del distinguido maestro D. Francisco Andreví. A mas de esto, compréndese su poca circulacion, en el escesivo coste de una obra tan voluminosa, y en lo poco que de ella se ha hecho mencion.

Pedro Cerone en su *Melopeo* se presenta de diversas magnitudes en el saber: en unos capítulos lo vemos un gigante, en otros un pigmeo: en sus doctrinas del arte, no es lo mismo que en sus consejos á los que lo profesan. Las primeras palabras de su obra *¿Quid ultra quæris?* manifiestan un orgullo de sí propio poco plausible; el Preámbulo, una mas que escesiva modestia; algunos capítulos, pesadez insulsa; otros, grandes conocimientos. Esta mezcla de ser y no ser, de orgullo y modestia; muchos capítulos sin mas utilidad para el arte que zaherir ya directa ó indirectamente á nuestros profesores y maestros; el no hablar de la música característica española ni de los escritores del arte, sino de los que escribieron en Italia como Morales, Guerrero, Victoria, Lobo; y despues del maestro de capilla de Felipe III de España, Matías Romero á quien conoció Cerone como á los organistas Ratia y Clavijo por pertenecer él en aquel tiempo á dicha capilla en calidad de capellan salmista, no haciendo referencia á tantos otros buenos escritores españoles de entonces, y aun mas antiguos, en la parte científica del arte; y sobre todo no nombrar á Bartolomé Ramos de quien Zarlino tomó la mayor parte de sus doctrinas; nos hace sospechar como al erudito Mr. Fetis, que el *Melopeo y Maestro* de Cerone en su

parte buena, es una traduccion en mal castellano del *Melopeo ó músico perfecto* de Zarlino; obra que anunció en su *Sopplimenti musicali* (1), y á su muerte dejó sin publicar ignorándose el paradero de este manuscrito. Y el encono que Cerone manifiesta contra nuestros profesores y maestros en muchas inecsactitudes, no creemos sea otra cosa, que el deseo de vengar algun resentimiento particular, causa de su marcha otra vez á Italia abandonando su plaza en la capilla real de Madrid.

Empero, aunque nuestras sospechas sobre la originalidad del *Melopeo* fuesen inesactas, no podrá dudarse que los estudios de Cerone en España lo ilustraron hasta el estremo de escribir su obra voluminosa y de gran interés para el arte; y que el poco caso que de él se hizo en España como maestro, fué el motivo de sus invectivas contra nuestros profesores, muchas de ellas inesactas, aunque otras por desgracia verdaderas.

Para demostrar lo dicho convenientemente, vamos á citar varios párrafos del *Melopeo* y por ellos podrá juzgarse de la verdad de nuestros asertos.

En el preámbulo de la obra, se espresa Cerone de este modo: «Muchos dias ha, me determiné de escribir alguna »cosa sobre el arte de la música, como comencé hacerlo »á Bergamo (ciudad de Lombardía, y mi patria) mas ha

(1) En la pag. 550 del *Sopplementi musicali* de Zarlino, se lee lo siguiente: «Avendo parlato ora á sufficienza dell' ultima parte della música è della melopeia, un altra fiata vederemo quelle cose apparteogono al *Melopeo ó músico perfetto*. Laonde rendendo grazie immortali á quello che havita col suo figliuolo nostro redentore et con lo Spirito Santo nel celeste Regno, di havermi concesso tanta grazia ch'io habbia posto in luce qoeste mie fatiche, oltre gli altri doni ricevuti da sua Maestá, spero che di ouovo mi sará da lei concesso ch' io potro satisfare al debito, che giá molto tempo ho contratto con ciaschcduno studioso, pooeodo io luce hormai i primessi ventincinque libri *De Re música*, fatti in lingua latina, con quello ch'io nomino *Melopeo ó Musico perfetto*.

»de quince años: aunque fué tampoco lo que escribí en-
»tonces, que puedo decir (y con mucha verdad) no fue na-
»da: pues el mesmo año dejé la empresa y me fuí á Cer-
»deña al servicio de la iglesia mayor de Oristan, con de-
»terminacion de me pasar despues á España; como lo
»cumplí el año de mil quinientos noventa y dos (1). Y
»por haber caminado diversas tierras de estos dichosos rei-
»nos y platicado con muchos de la profesion, he compre-
»hendido que, aunque los mancebos desean saber, mu-
»chos quedan ignorantes: y esto, no por falta de deseo
»natural, mas ó porque son flacos de memoria, ó por-
»que carecen de maestros; ó si los tienen, no todos les
»quieren enseñar lo poco ó mucho que saben (pero bien
»es de creer, que los que tal intencion tienen, usando se-
»mejante término, no son de los mejores ni medianos).
»Pues principalmente por estas, sin las otras causas, aho-
»ra he querido satisfacer mi voluntad, en escribir un
»tractado de música». Se ve por lo contenido en este pár-
rafo, que Cerone antes de venir á España escribió muy po-
co sobre el arte de la música ó mas bien nada segun él
confiesa; que tenia la idea de pasar á nuestra patria, y
aunque calla en este lugar el porque de la idea, en la pá-
gina 200, dice: « por haberme empleado en cantar can-
»ciones menos que honestas; y tambien por el mucho gus-
»to que recibia cuando componia cantares torpes, y por
»el demasiado gozo que sentia cuando cantaba en lugares
»profanos, quiso Dios que yo fuese captivado de visitar la
»santa iglesia del glorioso y bienaventurado Santiago de
»Galicia, para quedar por aqui libre del poder del demo-
»nio..... Con esta devocion pues, y juntamente con la vo-

(1) Téngase presente que Cerone nació el año de 1566 y que por consiguiente vino á España á los 26 años de edad.

»luntad grande que tenia de praticar los mas famosos mú-»sicos de estos reinos, pasé á España y dí cumplimiento á »mis deseos el año del jubileo de aquella santa iglesia, que »fué el de 1593.» Esto nos manifiesta junto con el otro párrafo, que su viage á España fué para estudiar á nuestros buenos maestros, y apartarse del género de música que hasta entonces habia compuesto y seguido; que al escribir su libro lo hizo con la idea de que sirviese á los que no podian tener buenos maestros, sino *ni mejores ni medianos;* y que *por estas sin las otras causas quiso satisfacer su voluntad*; mas no por rivalizar, ni menos por enseñar á los buenos maestros españoles de quienes recibió las verdaderas doctrinas del arte que ignoraba antes de venir á España, puesto que en 1593 no habia escrito nada, ó se arrepintió de haberlo hecho; en 1608 dejó nuestro pais para marchar á Nápoles; al año siguiente publicó en esta ciudad su *Regole per il canto fermo*; y á los cuatro años (1613) dió á luz pública el *Melopeo*: pudiéndose asegurar que ambas obras las escribió en España, como lo prueban algunos párrafos del primer libro de su última obra.

Dedúcese de lo dicho y de las muchas contradicciones con que está salpicado el primer libro de la obra de Cerone, que las ideas vertidas en ellas no fueron nuevas sino sacadas de muchos y diversos autores y coubinadas sin el necesario dicernimiento para seguir una idea ó sistema propio. Prueban esta verdad los siguientes párrafos. En la página 3 de su preámbulo dice: « Porque así como el que »quiere plantar un nuevo jardin, busca ingertos de buenos »árboles: así yo buscado y cogido tengo autoridades y pa-»receres de famosos músicos, asi teóricos como prácticos, »para plantar en este nuevo libro. Y asi como el tejedor »junta el hilado, de diversas manos labrado, y de muchos »hilos urde y teje su tela: asi yo he juntado las doctrinas

»de diversos músicos y tengo hecha una tela de diversos pa-
»receres: y si ella no salió buena no se debe poner la cul-
»pa al hilado que es delgado y fino, sino á mi que no le
»supe urdir ni tejer.» Si á los 26 años salió Cerone de su pais para visitar el nuestro, arrepentido de lo poco que habia escrito y con deseos de aprender: si estuvo en España 15 años y á los cinco de estar en Italia publicó el *Melopeo*. ¿Quienes fueron los famosos músicos así teóricos como prácticos de quien sacó y cogió las *autoridades y pareceres* para plantar su nuevo libro? Sin ningun género do duda de los maestros españoles.

En la página 4 prosigue diciendo: «Por otra parte jun-
»tándose tambien el deseo de servir á la nacion española,
»como oficial inútil de un sabio pintor, determiné hacer
»este dibujo ó (por mejor decir) borron, y delinear con mi
»poco saber las reglas y documentos de la música: remi-
»tiendo á los maestros espertos en esta profesion añadir
»los colores y cumplir las faltas que hubiere, y tratar mas
»claramente que yo no supe esplicar.» Vemos á Cerone en estas palabras con demasiada modestia llamarse discípulo inútil de nuestros maestros, y seguidamento en la misma página decir: «Confio en Dios que este presente
»tratado será provechoso á muchos de la profesion, y que
»de todos los que tienen buenas entrañas no dejará de ser
»recibido con alegre rostro; y si acaso tomaren algunos
»con mano izquierda lo que yo les ofrezco con la derecha,
»y otros le quieran infamar, ó por mejor decir matar, to-
»davía adviertan no podrán efectuar su mal deseo: antes
»quedarán semejantes á las desdichadas mariposas que
»queriendo oscurecer y apagar la clara luz de la cande-
»la, ellas mesmas se queman; y quedando la vela encendi-
»da con su claridad, ellas pagan con su muerte la temeri-
»dad de su atrevimiento.» Despues de tan atrevidas pala-

bras, concluye el prólogo con las siguientes: «Y si algo hu»biere que no diga con lo que la iglesia católica dice, y los »escelentes maestros en esta profesion enseñan, lo doy por »no dicho, y desde luego me retracto de ello; pues no ma»licia, sino ignorancia será de haberlo dicho la causa.»

Apesar de las contradicciones espuestas, y otras muchas mas, que seria dilatado referir, empieza Cerone la dedicatoria de su obra à Felipe III de España en estos términos: «Con deseo que la música práctica (tan usada en »los reinos y provincias en que V. M. bienaventuradamen»te manda) se ponga á mejor término; para que así se »mejore y ennoblezca; y la gente moza, que por gusto ó »necesidad desea saberla, la pueda aprender con mayor »comodidad y con mas facilidad, he ordenado este presen»te volúmen (engastando como cosa nueva) la theorica en »la práctica; y juntamente interponiendo muchos avisos y »muy provechosos, para desechar los vicios y abrazar las »virtudes; con muchas amonestaciones, autorizadas con »la sagrada escritura: todos en efecto, y muy á propósito »de la música moralizada.» Y en la página 9 al decirnos el porque le dió á su obra el título de *Maestro* ó *Melopeo*, nos dice: «Lo primero pues que me movió á intitularle »así, fué el ser las aldeas y lugares de España tan faltas »de maestros de música; y el considerar que los pocos que »hay en ellas por la mayor parte, no saben cumplidamente »lo que es necesario saber: y si saben, no todos quieren »enseñar fielmente á quien desea saber este arte... Tam»bien porque la manera de enseñar es, como si personal»mente un maestro enseñase de palabras, conviene á sa»ber, con razones largas, con palabras simples, con ejem»plos de fabulas y de historias, con dichos graciosos, con »sentencias graves, con similitudes apropiadas, con digre»siones largas, con conceptos familiares, y finalmente con

»tantas diversidades, que parezca una nueva ensalada ita–»liana..... Non era posible poner esta mezcla de escritos »debajo del nombre de *Arte de música*, ni de otro cual–»quier título, sin dar á todos justa ocasion de se mofar de »mí.» Conociendo Cerone, como lo debia conocer, el rigorismo de la enseñanza musical española, hizo muy bien de no titular *Arte de música* á su llamada ensalada italiana, que aunque llena de buenas máximas teóricas, la escribió segun el mismo para las *aldeas* y *lugares* de España faltas de maestros.

Si bien disentimos de las opiniones de Teixidor sobre que la circulacion del *Melopeo* en España y sus doctrinas en el arte fueron causa de nuestra decadencia musical en la parte teórica, tambien estamos de acuerdo con dicho autor, en que esta obra pudo dar un fuerte apoyo á los enemigos de nuestra música profana (1); aunque dicho

(1) En la página 199 del *Melopeo* se lee lo siguiente: «No hay camino tan conveniblo para enseñar al entendimiento como son los oidos; y tal queda el hombre cual es el canto que oyó. Los que quieran mostrarse músicos perfectos, compongan música honcata que convide y despierte á la virtud, al servicio de Dios, á la imitacion de los santos, y de los músicos graves. Los cantores que desean ser señalados, no canten letras deshonestas, ni canto que provoque ó convide á sensualidad. Miremos que el hombre desde su mocedad y todo el tiempo, es inclinado á mal; y porque no corra en pos de los vicios, es menester quitarles las espuelas de la múaica lasciva y sensual: y ponerle freno con la honeata, grave y despertadora de las virtudes. El mal que los poetas, compositores y cantores han hecho y de contínuo hacen en la república cristiana con sus torpes coplas y pestíferos cantos, los que en el otro mundo están, lo saben por el castigo; y á los vivos, ruego á Dios que se lo de á sentir, para que de ello hagan penitencia. Quien considera bien grande es la penitencia que por ellos ha venido; y si Dios por su infinita bondad no pone su santa mano, sospecho que en breves dias irá tan adelante el mal uso, que no habrá mas música para su coro, sino para el de Satanás. Lo cual no permita, sino por su misericordia envie siempre gobernadores asi eclesiásticos como seglares, que lo mal hecho castiguen y destruyan; y en lo que está por venir, pongan remedio para que cese tan diabólica enfermedad, y vuelva la música á su primera honestidad, magestad y santidad..... Elegancia suave, armonía deleitosa con estilo dulce en los cantos de profanidades, no es otra cosa, sino un despertador de vi-

género estaba ya herido de muerte, tanto por la desunion de nuestros profesores, cuanto por dedicarse todos al género sagrado, como mas lucrativo, honorífico y protegido, y no haber mas escuelas verdaderas de música que las eclesiásticas. Convenimos en que sobre nuestras melodías y armonías se cimentó la música italiana; mas no en que el engrandecimiento de esta y la ruina de la nuestra, se deba á la lectura de la obra de Cerone, cuya reputacion científica á pesar del favor en la corte de su protector el Caballero de Gracia Modenes, no pudo obtener ni en Madrid ni en Nápoles sino una plaza de capellan salmista de ambas capillas reales. Los gobiernos protectores, y no las doctrinas de este ó el otro libro, son los que hunden ó engrandecen las artes y las ciencias en una nacion.

Los italianos unidos por la emulacion noble del arte y estimulados por personas notables y gobiernos protectores, crearon academias; simplificaron y perfeccionaron sus cantos y armonías; depusieron sus enemistades en el ara de la ciencia, el saber, y la gloria de su patria; separaron enteramente la música eclesiástica de la profana; trabajaron con entusiasmo para conseguir el fin deseado destruyendo cuantos obstáculos se oponian á su objeto; desecharon la parte de fanatismo artistico de los antiguos maestros, y lograron el triunfo que consigue la aplicacion, el estudio, y el talento cuando se ve premiado y protegido. Los profesores españoles faltos de un esmerado trato social; abandonados á sí propios; sin proteccion ni amor al arte; desunidos por la innoble pasion de la envidia hija de las mezquinas ideas que engendra una instruccion descui-

cios, cebo de apetitos depravados, y una yesca con que se queman las conciencias; y un dulce con que las almas se emponzoñan..... El que es temeroso de Dios, y amigo de su alma, antes quiere una música ordinaria que sea virtuosa, que á otra que sea sin comparacion mucho mas deleitosa, pero viciosa.

dada; el ostracismo de gran parte de los buenos escritores científicos del arte; los diferentes métodos y sistemas que habia de enseñanza, desechando unos maestros las doctrinas de otros por creer se rebajaban aceptándolas, y manifestaban su poco saber; las oposiciones á los magisterios de capilla (únicas plazas de lucro y honor para los maestros) llenas de trabas y enredos que aprisionaban los genios con pesadas cadenas á los caprichos y rarezas de los examinadores muchas veces menos entendidos que los examinandos (1); y por último el completo abandono de la música profana, hicieron crecer las dificultosas combinaciones armónicas; los intrincados enigmas y laberintos (2); los preceptos cada vez mas rígidos de nuestros fanáticos maestros, y desechar nuestras antiguas sencillas y vistosas galas melódicas y armónicas, para cubrirnos con el austero sayal de la ciencia sistemática que por tantos siglos rechazamos. La Italia se adornó con nuestras elegantes vestiduras; y mientras el genio español aprisionado con tan fuertes lazos se hallaba encerrado en el sagrado recinto de la iglesia católica sin mas espacio por recorrer que los muros que circundaban el santo templo, el mundo artístico proclamaba reina del arte á la Italia y olvidaba á la nacion española. Hé aquí nuestra historia musical, orgullosa y grande hasta en su ruina. Desechó sus galas, pero honró su sayal: dejó su libertad, pero sublimó su cautiverio: se oscureció en el mundo, pero brilló ante el Dios de los cristianos.

Los italianos nos presentan como fundadores del melodrama moderno, á Vicente Galiley, Julio Caccini, Peri, Conde de Vernio y Jacobo Corsi. Pero estos autores, tanto

(1) Véase en las láminas, el n.° 1.
(2) Véase en las láminas, los números 2, 3 y 4.

en sus arias, duos, tercetos, coros etc. siguieron las huellas de los españoles puesto que los dos principales reformadores de la música italiana á saber, Galiley y Doni, aconsejan á los compositores la imitacion en un todo de nuestras melodías. Estas fueron las causas porque las composiciones de Caccini y Peri, en su dulzura, sencillez y espresion fueron imitacion de las españolas, y aprobadas con grande entusiasmo por los literatos reunidos en Florencia, y por los profesores imparciales como Jacomeli y el marques Fontanella, para que sirviesen en el melodrama de Renuccini, titulado *Euridice* y representado en Florencia en 1600, segun Eximeno.

Este melodrama fué cantado desde el principio hasta el fin, y tenido por la primera ópera italiana en donde se comenzaron á oir los *recitados*; reconociéndose por su inventor al florentino Jacobo Peri, aunque segun el parecer de varios literatos italianos, se debe estimar como invento de Octavio Renuccini, porque segun la opinion de aquellos, Peri los escribió bajo la direccion de este.

Cerca de un siglo antes que la *Euridice* se escribiera, conocian ya los españoles como inventor del recitado, al maestro Villalobos que floreció á principios del siglo XVI. Y aunque se pudiera alegar en contra de esta opinion que el noble florentino Angelo Grillo hallándose en España á principios del siglo XVII, en una de sus cartas á Julio Caccini le decia, que la música inventada por Peri ya habia pasado á esta nacion; y tambien que Lope de Vega en la dedicatoria de su melodrama *La selva de amor sin amor*, representado en Madrid por los años de 1619 en celebridad de la recobrada salud del rey Felipe III, asegura que dicha representacion musical es absolutamente nueva en España por haberse oido en dicha obra espresados con el canto los interrogantes y los admirativos etc. con la ma-

yor propiedad, (que sin duda hace referencia al recitado); á nosotros para probar lo contrario, nos basta presentar la cancion que D. Salvador Luis cantor de la capilla y cámara de Felipe II, puso en música en el año de 1591 (cuyo autógrafo poseemos) y que Cervantes trae en el capítulo 43 de la Historia del Quijote (1); en la cual se encuentra la melodía recitativa de la que se creen inventores los italianos, en los dos últimos versos de la estrofa:

No te desmaye el verte
A cada paso junto al de la muerte. (2)

Parece que Cervantes quiso perpetuar el nombre de aquel compositor de música y quizá mejor cantor de sus producciones armónicas, al poner esta cancion en boca de D. Luis.

(1) Dulce esperanza mia,
Que rompiendo imposibles y malezas,
Sigue firme la via
Que tu misma te finges y aderezas;
No te desmaye el verte
A cada paso junto al de la muerte
No alcanzan poderosos
Honrados triunfos, ni victoria alguna,
Ni pueden ser dichosos
Los que no contrastando á la fortuna,
Entregan desvalidos
Al ocio blando todos los sentidos.
Que amor sus glorias venda
Caras, es gran corazon, y es trato justo,
Pues no hay mas rica prenda
Que la que se quilata por su gusto;
Y es cosa manifiesta
Que no es de estima lo que poco cuesta.
Amorosas porfias
Tal vez alcanzan imposibles cosas;
Y ansí, aunque con las mias
Sigo de amor las mas dificultosas,
No por eso recelo
De no alcanzar desde la tierra al cielo.

(2) Véase en las láminas, el número 5.

El recitado no es otra cosa que una melodía desnuda de toda glosa y ceñida á ciertos intérvalos los mas análogos que ser puedan con los articulados en un razonamiento afectuoso. Siendo esta su definicion como lo comprueban Lichtenthal y otros autores, la melodía recitante de los modernos, no pudo tener otro orígen sino en nuestras antiguas jácaras ó romances; porque la misma clase de melodía hace aun el carácter de muchas de las canciones españolas. Hasta la manera de acompañarlas regularmente á golpe seco de instrumento, fué tomada de dichas composiciones; porque estas, siempre se han acompañado, y aun se acompañan de dicho modo en la guitarra, escuchándose todavía en los *Cantaores* de los barrios de Triana y la Macarena en Sevilla, de la Viña en Cádiz, del Perchel en Málaga, y en otras varias provincias.

A mas de lo espuesto, téngase presente que el melodrama español *el Parnaso* es el primero de que hay noticia se cantó desde el principio hasta el fin; que este melodrama se escuchó en Paris traducido al frances; y que Renuccini no escribió la *Euridice* hasta su vuelta de Francia. Probado esto, y siendo Renuccini el inventor del recitado segun los escritores italianos, bien claro se deja ver que el *recitado* español, fué aplicado con mas perfeccion si se quiere, al idioma toscano.

San Felipe Neri natural de Florencia fué el primero que introdujo en Roma los melodramas sagrados llamados oratorios, en el siglo XVI segun Mr. Bonnet y otros varios escritores; y el autor de la *memoria sobre el melodrama moderno* añade, que lo hizo imitando los villancicos españoles y las representaciones sagradas como las ejecutadas en la catedral de Leon el dia de la Asuncion, llamada de las *Cantaderas;* la de la Colegiata de Elche en igual dia; la de la catedral de Sevilla en el dia del Corpus ejecutada

por los *seises* con canto y baile, y otras muchas; lo que nos prueba que las representaciones cantadas eran comunes en España en dicho siglo (1).

Esta clase de representaciones no cabe la menor duda que de España pasaron á Italia, tanto por lo ya espuesto, cuanto por lo que refiere Bembo de los compositores de música españoles llamados á Italia por el Papa Leon X; por las comedias cantadas que se ejecutaron en Bolonia en idioma español en tiempo de Carlos V; (2) y porque las primeras

(1) El Padre maestro La Canal, continuador de la *España sagrada* en su tomo 45, tratado 88, capítulo 2, hablando de los misterios representados en la catedral de Gerona y haciendo referencia á un códice titulado *Consueta* que se formó en 1360 para el arreglo del culto y sus ceremonias, y que se conserva en el archivo de aquella santa iglesia, dice: que en dicha época era ya muy antigua la costumbre de la representacion con cantos del *martirio de San Estéban* en las segundas vísperas de Navidad, la del *Obispillo*, y la de las *Tres Marias*. Tambien refiere dicho La Canal, que en la fiesta del Corpus en Gerona instituida por Berenguer de Palaciolo que murió en 1314, se representaban en la plaza de San Pedro y en la del Vino, el sacrificio de Isaac, la venta y sueño del patriarca José, y otros asuntos de la escritura; lo que prueba que en aquel tiempo, no solo en los templos habia representaciones de esta clase.

En el archivo de la Corona de Aragon existe un códice con el número 135 en el que se halla entre otras cosas curiosas un fragmento de una obra de ingenio titulada *Mascaron*, cuya letra segun el malogrado erudito Sol y Padrís es de fines del siglo XIII ó principios del siglo XIV, y la continuacion de éste drama se encuentra en otro códice del mismo archivo bajo el nombre de *Miscelánea ascética*. Los personajes que hablan, son Dios, madona Santa María abogadas del género humano, y Mascaron procurador del infierno. El diálogo se encuentra interrumpido con relaciones y descripciones en boca del poeta, las cuales segun Sol y Padrís cantaba el coro y un cuarto personage, como se practica ahora en las iglesias cuando se canta la pasion en los oficios de semana santa.

En un libro escrito por Francisco Vilar en 1383 que conserva el ayuntamiento de Barcelona; en el capítulo 106 describe *el modo com se feye en lo temps antich la professó del dijous de Corpus*, y dice, que despues de los ganfalones, de las hachas de la Seo, de la ciudad, gremios y cofradías, cruces y cierta parte del clero, seguian *las representaciones* así del antiguo como del nuevo testamento. *En la de la creacion del mundo*, habia doce ángeles cantando: *Senyor ver Deu*. En la de *La anunciacion de la Virgen* cantaban tambien ángeles; y en otros muchos entremeses que seria largo relatar, habia canto y baile.

(2) Al ser coronado Carlos V en Bolonia por rey de Lombardía y emperador

Pastorales que se vieron representadas en Nápoles en idioma italiano estimadas por la mayor parte de los literatos de aquella nacion como los primeros ensayos del melodrama fueron á espensas de D. García de Toledo, virrey de aquel reino; quien mandó poner en música el *Tansillo*, la *Aminta* del Tasso con intermedios compuestos por el mismo poeta, el *Pastorfido* y otras muchas piezas, al jesuita y compositor español Maronda ó Morata, segun el autor de la *Memoria sobre el orígen del melodrama moderno.*

Los bailes figurados ó pantomímicos que formaron y forman hoy una gran parte del melodrama francés, y aun del italiano, pasaron tambien de España á Italia, puesto que esta clase de espectáculos es en nuestra nacion de una antigüedad inmemorial. Su union al melodrama se practicó en Castilla en el reinado de D. Pedro I, con la pieza titulada *Danza general, en que entran todos los estados de gentes* la cual se conserva en el Escorial componiéndose de baile, música vocal, instrumental y declamacion; por los años de 1475 en las bodas de la reina D.ª Isabel de Castilla con D. Fernando de Aragon, se ejecutó otro espectáculo casi igual al anterior; y por los años de 1561, como fin

de romanos, fué puesta en escena en el teatro español una comedia con música, titulada: *Los dos monarcas de Europa* escrita por Bartolomé de Salazar y Luna. Antes de empezarse la ceremonia de la coronacion, una procesion de frailes y sacerdotes entra cantando:

En hora dichosa venga
El mas obediente hijo
De la católica iglesia
A coronarse en sus ritos.

El emperador cantando tambien contesta:

Y en hora feliz ostenta
Lo grande de su dominio
Quien tiene á sus pies un rey
Gozoso de estar vencido.

Esta comedia se halla en el tomo XXII de las *comedias escogidas* impresas en Madrid 1665.

de fiesta del melodrama *el Parnaso* se efectuó tambien un baile pantomímico, en el reinado de Felipe II.

En la dedicatoria que hace Pedro Francisco Renuccini de las obras de su tio Octavio á los académicos y literatos de Florencia, dice, que Octavio Renuccini introdujo en Italia la pantomímica y el recitado, y que ambas cosas las trajo de Francia. Esta opinion es contrarestada con fundamento por los escritores italianos, pues que en el acto tercero del *Pastorfido* de Guarini, se halla el baile llamado la *Cecca*, espectáculo mas antiguo que la vuelta de Octavio Renucciniá Italia desde Francia; por lo cual los bailes pantomímicos no pasaron desde esta nacion á aquella, sino desde España á Italia, puesto que la época de Guarini es algo posterior á la de los reyes católicos, y moderna comparada con la de D. Pedro I y los juglares catalano-provenzales, en cuyas épocas ya estaban en uso los bailes pantomímicos en nuestro pais sin conocerse en Italia.

CAPITULO XIII.

Reinado de Enrique IV de España.—Bartolomé Ramos.—Juan de la Encina.—Cátedras de Salamanca.—Reinado de los reyes católicos.—Estado de la música española.—Causas de su decadencia.—Villancicos.—Felipe I.—Carlos V primero de España.—Sus conocimientos musicales.—Capellanías.—Aficion de los grandes del reino á la música.—San Francisco de Borja, duque de Gandía.—Etiqueta de la capilla real del palacio de Madrid establecida por el emperador Carlos V para la fiesta de la *candelaria* y procesion del *Corpus*.—Maestros compositores españoles.

Despues del reinado de D. Juan II, tan brillante para la poesía y la música en sus torneos, justas, danzas y juguetes cómicos que por do quiera halagaban á los cortesanos y divertian al pueblo, subió al trono de Castilla don Enrique IV por los años de 1454; y aquella brillante corte de su antecesor, aquellas fiestas en donde los mas ilustres personages del reino tomaban parte ora con sus cantos llenos de una melodía espresiva, ora con sus versos amorosos y galantes, ó bien con su bizarría en las justas y torneos, se convirtieron en encarnizados bandos políticos que apoderándose del mando y de los tesoros de la nacion por la incapacidad del soberano para mandar, alborotaron todas las ciudades, saquearon los alcázares, y la anarquía mas espantosa cundió por todo el reino.

Ensangrentados mas cada dia estos partidos devastadores, la iguorancia fué cundiendo como es cousiguien-

te, y el brillo de las artes especialmente el de la poesía y música cuyo sosten está en la felicidad y esplendor de las naciones, cubrióse de celages tan densos y permanentes, que aun duran sostenidos por las mismas causas que los hicieron aparecer entonces.

Enrique IV, de un carácter melancólico y distraido, huyó del bullicio y esplendor de la córte, hallando su diversion y recreo, ya en la caza, ya con la lectura, ora cantando y tocando el laud, ora retirado en su capilla privada á donde pasaba muchas horas, rezando y escuchando á los distinguidos profesores tanto cantores como instrumentistas dirigidos por un inteligente maestro salido de las cátedras de Salamanca, á los cuales mantenia para tan sagrado objeto. Los bailes y las acciones cómicas perdieron su animacion y esplendor por la poca aficion á ellas que manifestaba el soberano; y las fiestas de Navidad, San Estévan, San Juan y Santos Inocentes, que se celebraban en las iglesias con representaciones cantadas y declamadas, tomaron nuevo impulso con el decaimiento de las profanas, aumentando la irreverencia en tan sagrados lugares por la ignorancia y desórden que se encontraba en el estado eclesiástico. Mas esto duró poco tiempo, pues el arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo mandó por los años de 1473 se celebrase un concilio en Aranda, tanto para mejorar la disciplina y estudios del clero español, cuanto para prohibir las fiestas escénicas que desdigeran de la magestad de la iglesia católica, y no fuesen á propósito para acrecentar la devocion de los fieles.

Los bailes y espectáculos públicos perdieron su importancia al perder sus ilustres mantenedores ocupados en la política interior, y en la guerra contra los infieles; la poesia perdió su esplendor; y la música se aposentó en el santo templo católico, en donde hermanando la sencillez y

armonía de las melodías populares con el místico canto eclesiástico, enriqueció la música sagrada que fué cimiento de la gloria de nuestros maestros compositores, y la que hizo sacudir el yugo del mal gusto en la música religiosa de Italia, ilustrada por nuestro célebre Cristóbal Morales.

Sin embargo de la decadencia de las artes y ciencias en estos tiempos, las cátedras de música de Salamanca plantel inmortal de nuestros grandes maestros, se hallaban en todo su esplendor, como lo comprueba el insigne Bartolomé Ramos de Pareja discípulo de Juan del Monte, el que desde Baeza su patria, pasó á la dicha universidad á completar sus estudios, publicando un tratado de música, y defendiendo las verdaderas doctrinas del arte en contra de Osmero maestro español. Las enemistades que esto le ocasionó; el estado en que se hallaba el reino; y el deseo de dar mas publicidad á sus obras, le obligaron á marchar á Italia en donde en 1481 el Papa Nicolás V le confirió la cátedra de Bolonia, y su tratado de música impreso en esta ciudad en 1482, fué seguido por los principales profesores italianos segun el P. Martini, á pesar de revelar en él los errores de Guido Aretino tenido por los italianos como el fundador de la moderna música manifestando la debilidad é inconsecuencia de su sistema, y de las injustas diatribas de Burci y Gaffurio acérrimos defensores de Guido y Boecio, segun se deja dicho.

Esto solo nos manifiesta los conocimientos teóricos que de la música teníamos, y las sabias doctrinas que se enseñaban en nuestras cátedras salamanquinas. Escuelas que fundadas por D. Alonso el Sabio y cimentadas sobre los conocimientos músicos de San Isidoro y otros sabios escritores, tomados por este sabio rey y publicados con mas estension en una obra *de música* que escribió en latin y que no se imprimió en Salamanca hasta el año 1572 reimpri-

miéndose en 1592, esparcieron por Europa las verdaderas doctrinas del arte por los sabios discípulos de ellas Ramos, Salinas, del Rey, Morales, Escobedo, Laso, Ortiz, el famoso Juan de la Encina que llegó á ser maestro de la capilla pontificia de Leon X, (1) y otros muchos de quienes iremos haciendo mencion.

En el reinado de los reyes católicos doña Isabel I y don Fernando V, lució un rayo de felicidad para la España puesto que con el ensanche de sus dominios, y las acertadas disposiciones de un gobierno enérgico y previsor, hicieron se calmasen las ambiciones y venganzas; la libertad del pueblo tuvo sus límites; y la confianza y las riquezas volvieron á dar alguna vida á las ciencias y á las artes. Pero

(1) Juan de la Encina nació en Salamanca en el año de 1468. Estudió en aquella universidad las letras y la música, protegido del maestre-escuela Don Gutierre de Toledo hermano de D. García de Toledo, conde de Alba. Marchó despues á la córte y á los 25 años de edad se hallaba colocado en la casa y familia de don Fadrique de Toledo, primer duque de Alba y de su esposa doña Isabel Pimentel. Publicó la coleccion de sus obras con el título de *Cancionero*, que dividió en cuatro partes, dedicándolas á los reyes católicos, al duque y duquesa de Alba, al príncipe D. Juan y á D. García de Toledo, primogénito de los duques. En la cuarta parte de esta coleccion incluyó sus obras dramáticas. El duque y duquesa de Alba, D. Fadrique Enriquez almirante de Castilla, D. Iñigo Lopez de Mondoza, Duque del Infantado, el príncipe D. Juan, y los mas ilustres caballeros y damas de aquella corte asistieron á estos primeros espectáculos, en que Juan de la Encina se distinguió como poeta, músico y gracioso cómico. Ignórase conque motivo y en que tiempo pasó á Roma: solo se sabe que permaneció algunos años en aquella capital, cultivando las letras y la música, en la cual llegó á ser eminente profesor. Ordenado de sacerdote en el año de 1519 hizo un viage á Jerusalen en compañía de don Fadrique Enriquez de Ribera marques de Tarifa; volvió á Roma en el mismo año, y en el de 1521 publicó en aquella ciudad un poema que tituló *Tribagia*, refiriendo en él menudamente su devota peregrinacion. Leon X le dió la plaza de maestro de la capilla pontificia, y el mismo, ó alguno de sus inmediatos sucesores, premió sus meritos con el priorato de Leon. Restituido á España murió en Salamanca cumplidos 65 años de edad en el de 1534, y fué sepultado en aquella iglesia mayor.

Esta biografía la hemos sacado de los *Orígenes del teatro español* por D. Leandro de Moratin.

tantos combates, tantas fatigas y desgracias, adormecieron sobre la gloria alcanzada y las riquezas adquiridas, á los que debieron ser protectores de la música y la poesía; y esta quedó reducida á estrechos límites, y aquella siguió creciendo aunque sin nombre, á la sombra sagrada de la religion cristiana, cuyo fanatismo crecia al par de sus triunfos, amenguando las ciencias y las artes que no llevaban el carácter religioso, por mirarse oriundas de los infieles.

El gran celo por la religion cristiana de nuestros reyes Isabel y Fernando, hizo que las riquezas, el poder, los honores, todo fuese y dependiese de la iglesia. Los pintores, escultores y músicos, buscaban su subsistencia en los palacios de los prelados, en las catedrales y en los conventos; y el pueblo en general se hizo lebítico, y miró con desprecio lo que no llevaba el sello eclesiástico.

Los profesores de música tuvieron ricas prebendas y bien dotadas plazas en los sagrados templos: adquiridas estas por rigurosas oposiciones, no se dedicaban á otro estudio que al del latin para hacerse sacerdotes, y á buscar nuevos resortes y dificultades inmensas en la sencillez de la música, para alcanzar unas plazas que con tanto descanso les proporcionaba luego, un cómodo bien estar toda la vida.

Los poetas hermanos de los músicos, vieron con justo enojo la elevacion de estos y su mísera existencia; y la venganza fué terrible. El poeta envuelto en la miseria que el fanatismo les daba por premio, vió brillante el porvenir y escribió para él abandonado y escarnecido tal vez. El músico gozando de sus buenas rentas no miró sino el presente, y ese presente sin el apoyo del poeta, oculto su nombre y sus obras bajo la losa de un sepulcro, al mismo tiempo que el porvenir abria una página de oro imperecedera para los que despreciados entonces, dieron despues

justa gloria á su patria y gran renombre á sus obras. No por esto creemos que no dieron gloria tambien nuestros grandes maestros, ni tampoco que fueran causa de la decadencia de la poesía, no: esponemos, que desunidas la música y la poesía, sin juntarse fuera del sagrado recinto, la poesía del pueblo, que hace grande la gloria de las naciones, y las obras del ingenio, dejó á la música en su retiro, no se acordó de ella ni de los nombres de sus encumbradores, estendió sus alas, difundió su dulzura, narró las glorias de los que quiso inmortalizar, criticó el fanatismo religioso y la ignorancia que con él cundia, y el nombre de la mayor parte de nuestros maestros fué legado al olvido juntamente con sus obras, quizá por pertenecer al círculo que tuvo por tanto tiempo en tan estrecho cautiverio á las ciencias y las artes. La dejadez de nuestros maestros y profesores aumentó esta oscuridad, y contentos con gozar de sus pingües rentas y escuchar sus conbinaciones armónicas en el cstrecho recinto de una iglesia, escribieron notas de música, sin pensar que si bien el porvenir y la gloria de un artista está en sus obras, es preciso que la historia las inmortalice esculpiéndolas en sus páginas eternas.

Estas causas han dado motivo á nuestra decadencia en el mundo artístico, decadencia injusta en los tiempos á que hacemos referencia, puesto que si en la música profana no pudimos seguir como principiamos por las prohibiciones y mandatos de nuestros gobiernos; ninguna nacion de Europa puede presentar en dichos tiempos, las obras teóricas y eclesiásticas que nosotros, las cátedras de música agregadas á las universidades, ni los grados de doctor que con justicia se conferian á los mas sobresalientes profesores.

Los estrangeros tomaron nuestros conocimientos, les

dieron mas publicidad, y el tiempo les llamó inventores sobre el profundo silencio de la desidia española. Testigo de esta verdad son hoy las bibliotecas estrangeras donde se encierran las mejores obras de los ingenios españoles que nosotros no conocemos, y el aprecio que de ellas hacen los que no conociendo patria en las artes sino el talonto, las buscan y las veneran pagándolas á precios casi fabulosos. Esta es la mayor verdad que puede comprobar nuestras opiniones: verdad, que aun se duda y no es creida entre muchos de nuestros profesores, que siguiendo la corriente de algunos escritores esclavos de infundadas opiniones estrañas que defienden sin fé artística, amenguan nuestra reputacion, manchan nuestro nombre en el mundo científico, y nos postergan á medianías estrangeras que nos desacreditan entre los hombres imparciales y sabios de todas las naciones.

Conocido ya el uso de los Villancicos desde Fernando III como se deja dicho en el tomo primero de esta obra, y generalizado en el pueblo por su estilo de música alegre y sencillo, y por ser el mas usado tanto en las representaciones sagradas que se hacian en las iglesias desde el tiempo de Alonso X, cuanto por haber sido apropiado tambien á las poesías amorosas; (1) Juan de la Encina lo

(1) En el *Cancionero general* de Hernando del Castillo impreso en Valencia en 1511 se halla el siguiente Villancico:

¿Que sentis corazon mio?
¿Nn decis
Que mal es el que sentis?
¿Que sentistes aquel dia
Cnando á mi señora vistes,
Que perdistes alegria
Y descanso despedistes?
¿Como á mí nunca volvistes?
¿No decis
Donde estais que no venis?
¿Que es de vos que en mí no os hallo?
Cnrazon, ¿qnien os agena?
¿Que fue de vns que aunque callo,
Vuestro mal tambien me pena?
¿Quien os ató tal cadena?
¿Nn decis
Que mal es el que sentis?
Llorad ojos noche y dia;

introdnjo en sus fábulas teatrales, las que concluian con un Villancico puesto en música por el mismo.

La Egloga de este autor representada en el año de 1495 en la noche última del Carnaval, y escrita en verso, que segun dice Moratin, puede considerarse como un pequeño drama con nudo, solucion, espresion de carácteres y afectos convenientes á los personages de la fábula, concluye con el siguiente Villancico cantado por los que toman parte en dicho drama.

Roguemos á Dios por paz,
Pues de él solo se espera,
Quél es la paz verdadera.
El que vino desde el cielo
A ser la paz en la tierra,
El quiere ser de esta guerra
Nuestra paz en este suelo,
El nos dé paz é consuelo,
Pues que dél solo se espera,
Quél es la paz verdadera.
Si guerras forzadas son,
El nos dé tanta ganancia,
Que á la flor de Lis de Francia
La venza nuestro Leon;
Por mas justa peticion
Pedimosle paz entera,
Quél es la paz verdadera.

No os canseis
Que algun tiempo gozareis.
Llorad mi mal y tristura
Con tal fé, tal confianza,
Que si os vence desventura
No se pierda la esperanza.
No os canseis
Que algun tiempo gozareis.

No os canseis de tal pasion
Pues vosotros merecistes
Que sufriera el corazon
Lo que vosotros hicistes.
Llorad y sufrir muy tristes;
No ceseis,
Que algun tiempo gozareis.

La Egloga tragicomedia de Calisto y Malibea, de prosa trovada en metro, por D. Pedro Manuel de Urrea dedicada á su madre la condesa de Aranda, y publicada en 1513, concluye tambien con un Villancico, el cual añadió segun Moratin *por no quedar mal;* lo que prueba que en aquellos tiempos no querian representaciones sin música.

En el año de 1514 se representó otra Egloga anónima, que puede considerarse como una de las mejores piezas representables de aquel tiempo, y concluye con el siguiente y precioso villancico:

Nunca yo pensé que amor
Con sus amores,
De amor matase pastores.
  Tras galanes palaciegos
Yo pensé que siempre andaba
Y no pensé que mataba
Los pastores ni matiegos;
Mas do van tras sus borregos
Veo que con su dolor
Les da dolores
Conque los mata de amores.
  Con su nombre falso engaña
Que parece que no es nada,
Y de majada en majada,
Y de cabaña en cabaña,
Van con su engañosa maña
Prometiendo su favor,
Y sus favores
Matan despues los pastores.

Lástima es haya desaparecido la música con que se cantaban estas poesías. En nuestro incansable afan por buscarlas, si bien hemos encontrado algunas de otro género,

de esta clase de Villancicos insertos en las representaciones escénicas, han sido vanos nuestros esfuerzos.

El erudito don Francisco Diaz de Morales en el año de 1845, nos dió un precioso romance en música muy popular en Córdoba en el reinado de los reyes católicos, y cuya letra dice así:

Los comendados
De Calatrava
Partieron de Sevilla
A hora menguada,
Para la cibdad
De Córdoba la llana,
Con ricos trotones
Y espuelas doradas.
Lindos pages llevan
Delante de sí.
¡Los comendadores
Por mi mal os ví!
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí.

Por la puerta del rincon
Hicieron su entrada
Y por Sancta Marina
La su pasada.
Vieron sus amores
A una ventana:
A doña Beatríz
Con su criada.
Tan amarga vista
Fuera para sí.
Los comendadores
Por mi mal os ví.
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí

Luego que pasaron
De esta manera
Antes que llegasen
A la Corredera
Le vino de presto
La mensagera:
Dice que Fernando

Estaba en la sierra;
Que en los quince dias
No vuelve de allí.
Los comendadores
Por mi mal os ví.
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí.

Cenan los señores
Con prisa tanta,
Llegan donde amores
Ya los aguarda.
Acuéstase Jorge
Con la su dama,
Tambien el su hermano
Con la criada.
Y los cuatro gozan
De gusto sin fin.
Los comendadores
Por mi mal os ví.
Yo os ví á vosotros
Vosotros á mí.

Aun la media noche
No era llegada,
Ya subia Hernando
Por una escala,
Y entra muy feroz
Por la ventana,
Un arnes vestido
Y espada sacada.
—Caballeros malos
¿Que haceis aquí?
Los comendadores
Por mi mal os ví.
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí.

Y luego en entrando
Solo á una cuadra,
Vido con sus ojos
Su afrenta clara,
Paso el pecho á Jorge
De una estocada,
Y á Beatriz la mano
Dejóla cortada,

Y luego furioso
Se salió da allí.
¡Los comendadores
Por mi mal os ví!
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí.

Jueves era, jueves
Dia de mercado,
Y en Sancta Marina
Habia rebato,
Que Fernando dicen
El que es Veinteicuatro
Habia muerto á Jorge
Y á su hermano,
Y á la sin ventura
Doña Beatriz.
Los comendadores
Por mi mal os ví.
Yo ví á vosotros
Vosotros á mí (1).

La melodía de este cantar, está llena de sencillez y sentimiento, viéndose en ella impreso el carácter distintivo de nuestra música.

A pesar de la introduccion de la imprenta en el reinado de Fernando V é Isabel I; de la restauracion de la Universidad de Salamanca por el cardenal Gimenez de Cisneros amante de la música y sostenedor del canto *Eugeniano* en la catedral de Toledo; y los trabajos literarios de

(1) Véase en las laminas, el núm. 6.

En el tomo décimo sesto de la *Biblioteca de autores españoles*, viene inserta por completo esta poesía como adicion al romance de *El veinte y cuatro de Córdoba* por Juan Rufo. Sin duda el autor de las ootas de este romance y cantar, ignoraba la tradicion que aun existe en Córdoba sobre este suceso, mirándose todavia por el vulgo con terror la casa donde acaeció, creyendo se aparecen fantasmas y duendea; por cuyo motivo casi siempre está desabitada. Dicha casa, está situada en el barrio de Santa Marina, perteneció al conde de Priego, y hoy es propiedad, si no estamos mal informados, de los marqueses de Villaseca. Hasta los niños en Córdoba saben los hechos referidos en este cantar, como sucede con todas las tradiciones eternizadas en el pueblo por los cantares populares: mas como dice Juan Rufo en su romance:

No es bien nombrando un muerto
Avergonzar muchos vivos.

Pedro Mártir, Lucio Marineo, Antonio de Lebrija y Arias Barbosa; el gusto y aficion á la música y poesía fué desapareciendo al terrible resplandor de las antorchas de Torquemada. Este cruel atleta de la intolerancia religiosa, sembró el espanto haciendo ocultarse aterrados los talentos, que vieron consumirse en las llamas veinte mil personas despues de laceradas con los mas crueles tormentos; y al cardenal Cisneros reducir á pavesas cinco mil manuscritos árabes, tesoros preciosos de las ciencias y las artes, por ser instrumentos de la raza que llamaba maldita. (1)

Este fanatismo religioso, unido á los lamentos de cuatro cientos mil judios y quinientos mil árabes arrojados de su pais y despojados de sus bienes y riquezas; y los llantos y gemidos de los deudos y parientes que morian quemados en públicas hogueras encendidas al santo nombre de la religion católica, cubrieron con un negro crespon las bellas artes, y el genio aterrorizado huyó de nuestro suelo, ó hipócrita se ocultó en los solitarios claustros de los conventos y catedrales.

Si estas encarnizadas disensiones, y ambiciones insaciables no hubiesen muerto la libertad del pensamiento sin hacerlo esclavo de un solo objeto ¿Quién nos podria usurpar hoy la soberania en el melodrama moderno? ¿Si en aquellos tiempos brotaron de España genios tan sublimes en la música que estendiendo sus luces por Italia, Francia y Alemania, desterraron el mal gusto de la

(1) En la *historia de los Protestantes españoles*, dice don Adolfo de Castro haciendo referencias al *Archivo de virtudes y espejos de prelados* escrito por el Padre Quintanilla y Mendoza, que fueron reducidos á cenizas cinco mil manuscritos (menos tres cientos que trataban de filosofia y medicina) sin consentir Cisneros que se quitasen las encuadernaciones y manecillas de oro y perlas con que habia muchas, aunque se las pidieron y compraban segun el precio que se habia hecho de diez mil ducados. No lo permitió, porque habian sido instrumentos de esta maldita raza.

música eclesiástica, y establecieron las verdaderas teorias del arte. ¿Que no hubiesen hecho en la música profana enrriquecida de cantos populares tan diversos melódicos y variados por los provenzales y los árabes? Estos cantos llenos de sencillez, poesia y sentimiento, cimentaron el nombre que con justicia ostenta hoy la Italia. ¡Doloroso es ver siempre en nuestra patria tan rica de bellezas y de genios, producirse los mismos efectos por las mismas causas!

La union de Felipe el hermoso, conde de Flandes con doña Juana, llamada la Loca, hija de los reyes católicos, introdujo en nuestra nacion las etiquetas y ceremonias importadas de Flandes por los años de 1506, y una nueva corte formada de un sinnúmero de estrangeros protegidos por el nuevo rey. En esta época desgraciada, empezó la muerte de nuestras escuelas musicales de donde tantos y tan grandes maestro habian salido, ya en la teoría como en la práctica del arte. Los músicos flamencos venidos á España bajo los auspicios del rey y los cortesanos, estendieron sus obras, generalizaron sus doctrinas, de estas y las nuestras se formaron sistemas diversos y opiniones contrarias, la union en la enseñanza desapareció, las enemistades crecieron, las buenas obras nuestras fueron legadas al olvido, y nuestros maestros abandonando su patria difundieron en paises estraños las sabias teorias y sencilla práctica que ha dado por resultado, los adelantos que hoy envidiamos envueltos todavia en los arapos que estos paises desecharon para vestirse nuestras galas.

Si estas causas han dado la supremacia justamente adquirida á Francia, Italia y Alemania, dignas de respeto por su constancia en el estudio y por sus deseos de hacer brillar el arte musical; no podrá negarse que el sis-

tema fundamental y la sencillez y la armonía de los cantos melódicos fueron salidos de España, fueron difundidos por nuestros maestros, y fuimos postergados, olvidados, y escarnecidos por nosotros mismos. Con la palabra de españolismo en la boca, despreciábamos nuestras buenas obras, y olvidábamos sus buenos autores, que si hoy conocemos algunas de aquellas y de estos, lo debemos á la caridad de los estraños.

Veamos lo que dice nuestro buen amigo y eminente erudito frances Adrian de la Fage, al hablar de Francisco Guerrero en una comunicacion inserta en la *Gaceta musical de Madrid* el 18 de marzo del pasado año: «¡Cuanta »oscuridad y cuantas dificultades se encuentran en la his»toria de la música, y cuantos puntos quedan todavía por »esclarecer! A pesar de todos los escritores que de un si»glo á esta parte han esparcido alguna luz acerca de la »marcha y progresos del arte musical, quedará mucho que »hacer á nuestros nietos; y sin hablar de los errores co»metidos por nosotros, que ellos corregirán, ¡que campo »tan vasto les queda por recorrer; que lagunas tan gran»des que llenar, que conquistas tan importantes que ha»cer! — Prueba de esto es la ignorancia casi absoluta en »que nos encontramos acerca de todo lo que concierne á »la antigua escuela española anterior á la época de Pales»tina, escuela que produjo escritores didácticos como Sali»nas y Ramos, compositores como Cristóbal Morales, Die»go Ortiz, Bartolomé Escobedo, y que en gran parte pro»veian de escelentes cantores á la célebre capilla pontifi»cia.—Nosotros conocemos á los compositores que acaba»mos de citar, precisamente porque ellos pasaron á Italia; »si ellos no hubiesen salido de su pais, ignoraríamos sin »duda hasta su nombre, á no ser que por casualidad hu»bieran tenido la ocasion de hacer imprimir sus obras en »Italia ó en alguna otra parte.»

¡Que amarga y justa reconvencion para los españoles! Las palabras de La Fage están respirando el sentimiento y el dolor que siente el corazon de un sabio por la pérdida del manantial de una ciencia. La antigua escuela española fué ese manantial perdido. Ella fué la que con su luz iluminó el arte musical, y en ella vinieron á buscar su claridad tantos sabios estrangeros. Pero esta luz que iluminó al mundo científico, este manantial cristalino y saludable, fué destruido, cegado, y olvidado por sus mismos poseedores. Mas aun: fue despreciado para beber despues sus aguas turbias, venidas de veneros estraños.

¿Que dolor no causará á los amantes de nuestras glorias el sentido narrar del distinguido y erudito maestro La Fage? ¿Y cuanto no se acrecentará este dolor al ver escrito por reputados maestros españoles de la época actual, que, aunque desde muy antiguo aparecen documentos que prueban la *aficion* de los españoles á la música, recibió un nuevo impulso nuestro arte con los maestros flamencos que vinieron á España en el reinado de Felipe condo de Flandes, por ser los mas hábiles de Europa? ¡Tristes y amargas reflecsiones hace en este instante nuestra mente! Reflecsiones que debemos ocultar en nuestro corazon, pues mas vale que á el solo lacéren, que no den pábulo á comentarios de los cuales qncremos huir. Esa indiferencia con que parece se mira por algunos, el profesorado antiguo y respetado de los españoles llamándolo *aficion*, el mundo del arte la juzgará, nosotros nó.

Nada hemos debido á los flamencos venidos á España, sino la completa ruina de nuestras antiguas escuelas. Pruebanlo las obras nuestras antes de esta época, tanto didácticas como prácticas; los distinguidos y célebres maestros que en las diferentes escalas del arte han brillado, y el decaimiento y confusion de sistemas de enseñanza habidos

en España desde aquel tiempo hasta el presente. En esto se fundó Pedro Cerone para zaherirnos: en esto consistió la pérdida de nuestras fundamentales y verdaderas escuelas: en esto el aumento de la emigracion de nuestros escritores y maestros á paises estrangeros (1).

Si el flamenco Adriano de Willaert fue tan sabio en el arte, y tan admirado de los escritores de todas las naciones, váyase estudiando paso á paso su vida, la época de sus obras, las doctrinas de estas; y ellas darán al imparcial filósofo, datos suficientes para conocer quien iluminó su gran talento y lo elevó hasta el puesto que con justicia debe ocupar en el arte. Si los flamencos como dice Teixidor podian competir con los españoles en los conocimientos musicales, esto no manifiesta que fueran nuestros maestros cuando fueron nuestros discípulos. Si Guicciardini en su *Descripcion de la Flandes* hace mencion de los compositores que se distinguieron en aquellos paises en el siglo XVI, menciona entre ellos á los españoles, y no manifiesta los ilustradores didácticos antes de este siglo, cuando nosotros los teníamos ya desde el siglo V.

La palabra patriotismo, perdió desde estos tiempos en España su noble significado. Para el fomento y protec-

(1) En los *Apuntes curiosos* del erudito D. Vicente Perez, tenor de la Real capilla de Madrid en 1780, (que antógrafos poseemos) encontramos el siguiente párrafo: «La importancia que en la corte se dió á Corselli maestro de la capilla real de S. M. en 1751, no era cosa estraña para los profesores españoles, porque desde la invasion de los flamencos, fuimos espureos hijos de nuestro pais y pospuestos á aquellos, en los reinados de Felipe I y Carlos V; á los franceses en el de Felipe V; y á los italianos en el de Fernando VI. Las obras de nuestros maestros que en el estrangero eran tan codiciadas y admiradas, entre los españoles eran ignoradas y despreciadas: sus métodos que dieron método y claridad al arte, desaparecieron de España; y la homogeneidad, progresion y sencillez de la enseñanza, fué convertida en una verdadera torre de Babel. ¿Que estraño puede parecer el que Corselli, para enriquecer el archivo de la capilla real, proponga al cardenal Mendoza obras italianas, sin acordarse de las sobresalientes de nuestros maestros de capilla?"

cion de las ciencias, las artes, la agricultura, el comercio, y los conocimientos útiles, no existe. El patriotismo político es la vida de la nacion española; y á su única sombra estacionados, miramos con indiferencia los adelantos de las demas naciones, ó los parodiamos si queremos alcanzar recompensa.

El hermoso porvenir de Italia bajo el reinado de los Medicis y del Papa Leon X tan amante y protector de las artes y las ciencias; la acogida honorífica que los maestros y profesores españoles tenian en aquel pais; y el lamentable estado en que se hallaba España, hicieron aumentar la emigracion de estos; y mucho mas, cuando el Papa conociendo sus talentos é ilustracion en la música, pidió á nuestra nacion profesores para dar mas esplendor á su capilla pontificia. Juan de la Encina célebre literato y compositor fué elegido maestro, y un crecido número de cantores españoles componian el coro musical de todas las iglesias de Roma y de Bolonia.

Centro la Italia de las artes y las riquezas por la proteccion y esplendor de sus soberanos; grandes los conocimientos de nuestros profesores; favorecidos estos por la influencia de nuestros ejércitos acaudillados del gran capitan Gonzalo Fernandez de Córdoba, y conocidas y aceptadas anteriormente la espresion y dulzura de nuestras melodías provenzales, generalizaron mas nuestros conocimientos.

Carlos V primero de España, amante de la guerra y de contínuos viages, y rodeado de una corte de flamencos cuyos únicos deseos eran el hacerse dueños de nuestros tesoros y dignidades, miró con indiferencia nuestra situacion y adelantos. Las ideas luteranas empezadas á estender por España, aumentaban el poder de la inquisicion haciendo mas implacable el fanatismo religioso; los talentos espa-

ñoles huian amedrantados, y Roma, Venecia, Florencia, Milan, y Nápoles, les abrian sus puertas para cimentar mas el nombre de *cultas* que la Europa con justicia ya les daba. Italia entera hospedó con cariño á los hijos mas privilegiados del suelo español y fué española, y nosotros fuimos italianos. El verdor y lozanía de nuestros cantos, embellecieron á la hermosa Italia centro de las bellas artes, mientras la monotonía sistemática de los flamencos, y las hogueras de la inquisicion, arrancaban y quemaban las raices del vergel melodioso de nuestro suelo, para legarnos al olvido y al desprecio.

Segun Bonnet, (1) el emperador Carlos V estudió la música en Flandes y fué gran compositor, escelente organista y clavicordista. Si esto es cierto como creemos, al ver la distincion que este soberano hacia en España de los compositores catedráticos de la universidad de Salamanca nombrándolos maestros de su capilla imperial conforme vacaban estas plazas; las fundaciones que hizo de capellanías para los profesores de dicha capilla; el ser todos estos españoles; el serlo tambien los de su cámara, entre los cuales se distinguia Jorge de Montemayor autor de la *Diana* novela pastoral en prosa y verso, á quien el monarca llevaba siempre á su lado tanto por ser gran compositor y cantor de sus mismas poesías, cuanto por valeroso é inteligente soldado; nos hace comprender bien claramente, que Cartos V conoció la supremacia de nuestros conocimientos musicales sobre la de los flamencos sus maestros.

No puede negarse que los primeros historiadores son los mas venerados aunque no esclarecieron hechos importantes de la vida de las naciones; pero tampoco puede du-

(1) Histoire de la musique et de ses affets.

darse que estos hechos comentados sobre bases sólidas, han brillado y aclarado el horizonte de los tiempos, sin que estos comentarios hayan sido menos estimados por ser mas modernos. El tiempo y el estudio enriquecen las historias y engrandecen las naciones, presentando los hechos desnudos de la parcialidad, espíritu de partido, afecciones particulares é ideas exageradas de los escritores contemporáneos de aquellos tiempos de supersticion y fanatismo. Si los narradores históricos de la música española á mas de estrangeros confiesan que la desconocen y escribieron solo por congeturas, no estamos en el caso de seguir servilmente sus ideas de todo punto erróneas. Fundándonos en las buenas doctrinas de nuestros antiguos y sabios escritores teóricos; en las cátedras, escuelas y academias de nuestros dominadores, en tiempos de universal ignorancia, y en las obras teóricas y prácticas de nuestros maestros anteriores á la venida de los flamencos; debemos creer que nuestras escuelas no necesitaron el apoyo de estos, y que sus doctrinas fueron causa de nuestra decadencia, mientras florecian las naciones en donde los españoles estendian sin trabas las suyas.

Si lo dicho es poco argumento para algunos incredulos, dígasenos, ¿Que maestros fueron los de San Isidoro, San Eugenio, Urbano Cantor, Pedro Diácono, Pedro compostelano, Alonso el Sabio, Raimundo Lullio, Egidins, Pedro Cirnelo, Bartolomé Ramos y tantos otros teóricos salidos de las escuelas de Salamanca, Toledo y Andalucía, tanto árabes como cristianos? ¿Que maestros fueron los que ilustraron y formaron el gusto de los compositores Monte, Juan de la Encina, Anchorenas del Rey. Morales, Escobedo, Ortiz, Guerrero, Molina y tantos otros? ¿Que maestros tuvieron los cantores que embellecieron la capilla pontificia de Leon X y las cátedrales de Italia? ¿Podrá citarse el nom-

bre de algun estrangero que viniese á ocupar alguna de las cátedras regentadas por los árabes y cristianos? ¿Podrá presentar ninguna otra nacion mas obras didácticas desde el siglo V hasta el XVI, sin las que han desaparecido, que los españoles? Pues si todo esto es cierto ¿en que se fundan los que dicen que del roco con los flamencos resultaron ventajas para la música española, cuando los hechos históricos nos hacen ver lo contrario? Sigamos el curso de la historia que ella nos irá aclarando mas la verdad.

En medio del turbulento reinado de Carlos V, grande por los hechos de armas y la estension de sus dominios, pero pequeño para el brillo de nuestra poesía y música, hubo algunos poderosos señores protectores de esta, que tranquilos y sin ideas ambiciosas que saciar, se entregaban al estudio de este arte encantador y hacian renacer la sencillez abandonada, de nuestras inspiradas melodías tanto sagradas como profanas. Entre estos señores, el que mas sobresalió fué D. Francisco de Borja duque de Gandía, canonizado despues, y venerado en los altares con el nombre de San Francisco de Borja. Este esclarecido varon, fué uno de los mejores compositores del siglo XVI y buen cantor del canto llano. Compuso en el genero sagrado una *misa*, un *magnificat* y otras varias obras que fueron muy respetadas y escuchadas en España é Italia. En Roma siendo general de los jesuitas, en la convalecencia de una grave enfermedad que tuvo, puso en escelente música el salmo 118 *Beati inmaculati invia qui ambulant in lege Domini.* (1) Los cuatros y cantadas del género profano compuestas por el duque de Gandia, tuvieron una grande aceptacion por su

(1) Historia del duque de Gandía San Francisco de Borja, por el jesuita Eusebio Nieremberg, impresa en Madrid 1644.

nacionalidad, sencillez y buen trabajo, y tal vez tan esclarecido é ilustre compositor hubiera sacado de la postracion y abandono en que se hallaba este genero, si el tribunal de la inquisicion no hubiese tambien puesto su esterminadora y candente mano en alguna de sus obras. (1) Nosotros poseemos una tonada de este esclarecido autor cuya letra es la siguiente:

ESTRIVILLO.

Ay que causera
déjeme usted,
tanta pregunta
tanto querer
tanta fineza
tanta merced
AY QUE CANSERA DÉJEME USTED.

COPLAS.

¿Quien le ha obligado
á querer bien
á una crueldad
sin mas aquel?
Mas ya parece
va á responder
que en su cuidado
hay su porque.
AY QUE CANSERA
DÉJEME USTED

Si en esta copia
no he de poder
pintar la ira
del no se qué.
¿Para que intenta
pues viendo está
el no se como
y el ya se vé?
AY QUE CANSERA
DÉJEME USTED

(1) En los libros en castellano prohibidos por el Santo Oficio en el siglo XVI, se encuentran las *Obras del cristiano* compuestas por D. Francisco de Borja, duque de Gandia, en romance ó en otra lengua vulgar solamente.

¿Para que quiere
mi copia hacer
si en mis desvios
no hay para que,
y mas que el gasto
de tanta fée
puede importar
mas no valer?.
AY QUE CANSERA
DÉJEME USTED.
Yo le aconsejo
Que de esta vez
Deje en borron
Su pretender,
Pues de mi templo
En la pared,
Ni aun á sus voces
Lugar daré.
AY QUE CANSERA
DÉJEME USTED. (1)

Desde el reinado de Fernando III se cantaban los villancicos por los juglares del rey en su capilla, acompañados de Laudes, Chirimias y Clari-Organos. Esta introduccion de la música vulgar en las capillas de nuestros reyes para algunas festividades, se usaba todavía en el reinado de Carlos V, prohibiéndose por un real decreto de Felipe II, en 11 de junio de 1596 (2).

La capilla de música de Carlos V se componia de un maestro de capilla, un maestro de órgano, cantores, cantorcicos y ministriles de Arpas, Chirimias, Dulzainas, Bajoncillos y Sacabuches (3). Dicho soberano al establecer

(1) Véase la melodía de esta *tonada* en el número 7 de las láminas.

(2) *Real decreto.* Mando que en mi Real capilla no se canten villancicos ni cosa alguna de romance sino todo en latin como lo tiene dispuesto la iglesia.—Yo el rey.—A Garcia de Loaysa mi capellan mayor.

(3) Don Vicente Perez en sus *Apuntes curiosos*, dice: «En una nota que conservo en mi poder de Don Isidoro Montalvo copiante de la Real capilla de S. M. en el año de 1714, consta; que en el real palacio de Madrid existian en una pieza tras del organo de la capilla, varias misas, motetes, prosas de Pascua de Resurreccion, himnos de la Virgen, Agnus, Villancicos y Villancetes, á solo, duo, tres, y

la etiqueta de su palacio imperial, formó la de las funciones de su real capilla, entre las cuales se hallan las de la *Candelaria*, *Ceniza*, *Palmas*, *Procesion del Corpus* y su *octava* (1).

cuatro voces, y á dos coros, obligados de órgano, arpas, chirimias, bajoncillos dulzainas y sacabuches, compuestos por los maestros de capilla y maestros de organo de las capillas reales de SS. M. M. los reyes católicos, de Enrique IV, y de Carlos V. Que estas obras se conservaban por su antigüedad sin hacerse uso de ellas, estando al cuidado del maestro Doron; y habiéndole sucedido á este maestro la desgracia del destierro, dejó encargada su custodia á Don Mathias Cabrera, músico de voz y bajo de la real capilla, sucediéndole Don Nicolás Humanes y despues Don José Torres. Lástima que el incendio del palacio ocurrido el año de 1734 redujese á cenizas estas y otras muchas preciosidades del arte.» Efectivamente que es suerte desgraciada tener por enemigos de nuestras glorias musicales, hasta los elementos.

(1) «Por la etiqueta de Palacio que se formó el año de 1545, reinando el emperador Carlos V, y se reformó en el de don Felipe IV que es la que gubierna en todos los estados del palacio del rey, se manda entre otras cosas la siguiente.» — Dia de la Candelaria. — Sale S. M. por el corredor en la forma ordinaria, y cuando entra en la capilla se levanta el prelado que está vestido de Pontifical para bendecir las candelas; acabada la Bendicion, el de mayor dignidad que allí se halla lo dá la vela encendida, y el se la vuelve, y toma hesándola; luego van llegando á tomar velas haciendo acatamiento al altar, á S. M. y demas personas Reales, los Cardenales, el Nuncio, el Patriarca, los Arzobispos, y Obispos, precediendo entre sí segun sus congregaciones. Acabado esto, el prelado celebrante se sienta en el facistol las espaldas al Altar, y el rostro al pueblo, y algo inclinado á la parte del evangelio, y da velas á los capellanes que están revestidos por su grado; despues á los confesores, Receptor de la capilla, Predicadores, y capellanes de honor como están en el Banco: al maestro de Ceremonias, «al de Capilla», á los capellanes de Altar, y cantores, y á los cantorcicos, porque solo los que están con sobrepellices pueden llegar á tomarla al Altar.—Despues sale S. M. de la Cortina acompañándole los embajadores, y Grandes, y sube á tomarla etc. — Lo mismo se practica en punto á tomar ceniza, y Palmas, que el dia de la «Candelaria» con las Velas.

«Procesion general del Corpus y las de la Octava en que S. M. se halla.» — Su Magestad dá las ordenes la vispera del Corpus, al Mayordomo Mayor, ó Semanero: Caballerizo mayor y Capellan mayor; y ellos las distribuyen en la forma ordinaria. — Previénese en la iglesia de Santa Maria, la cortina, sitial, bancos, y lo necesario para el Pontifical, Prelados, Embajadores, y Grandes como en la capilla.—En llegando S. M. se empieza la misa, y la procesion va saliendo, y poniéndose en orden, y de manera, que al acabar la misa pueda continuar sin detencion. —Cuando se empieza á mover la custodia, dá la vela á S. M. el capellan mayor á quien le sirve un Ayuda de oratorio, y el regidor comisario por sumario las dá á los Grandes y Mayordomos.—Delante de la procesion van las trompetas y atabales: luc-

Este soberano tan diestro en sus cálculos y combinaciones diplomáticas, y tan protegido de la fortuna en sus empresas y hechos de armas, desde la edad de diez y siete años empezó á sufrir los mas crueles ataques de gota, acibarando el néctar de su gloria y felicidad, y envolviéndolo en una contínua tristeza y mal humor que aumentaba con los años por ir en aumento las dolencias. En estos ataques que le privaban dedicarse á los negocios de estado, el remedio mas eficaz para mitigar sus dolores y mal humor, era la música y los oportunos chistes de su juglar don Francisquillo y Jorge Palot su clarinero.

La abdicacion del gran emperador Carlos V en favor de su hijo Felipe II, á los cincuenta y seis años de su edad, asombró á la Europa y perdió en conjeturas á los historiadores de su tiempo. Cual otro Diocleciano dejó su brillante reinado para encerrarse en el solitario monasterio de Yuste en Estremadura; trocó sus galas por el austero sayal; su brillante corte vióse reducida á doce fieles criados;

go, los niños de la doctrina.—Niños desamparados.—Pendones y Cofradias.—Cruces de las parroquias.—Hermanos de los Hospitales de la Corte y General.— Los de Anton Martin.—Capuchinos.—Mercenarios descalzos.—Trinitarios descalzos.—Minimos de San Francisco de Paula.— Mercenarios.—Trinitarios.—Carmelitas.—Agustinos.—Franciscos.—Dominicos.—Curas y beneficiados de las parroquias, con las cruces de Santa Maria y el Hospital de la Corte.—La Cruz de la capilla alumbrando la dos Pages de S. M. con hachas. Detras de la cruz, «los cantores» y «ministriles» en dos hileras, siguiendo á las religiones y á las curas de las parroquias. —Los capellanes de S. M. hasta el Palio, y en medio de ellos doce pages de S. M. con hachas.—Tras los capellanes á los lados de la custodia, los Prelados.— Mas afuera de los capellanes en dos hileras los consejos que salen de las capillas, donde están por sus procedencias, el último el de Castilla. («Así resolvió S. M. el dia del Corpus del año 1648 á 11 de junio, habiendo pretendido el consejo de Aragon que habia de salir á tomar su lugar al mismo tiempo.»)—Delante de la custodia los incensarios.—Las varas y cordones del Palio, la Villa, y los demas regidores van allí cerca para mudarse.—El Prelado celebrante con los ministros del Pontifical.—Despues de los Mayordomos y Grandes en dos hileras, sigue S. M. á quien siguen los Cardenales, luego los Embajadores y despues los consejeros de Estado, y Gentiles hombres de la cámara etc.

sus espléndidos palacios tornáronse en un pequeño edificio compuesto de seis aposentos humildemente adornados ; y sus distracciones y recreos fueron el cultivo de su pequeño jardin , el estudio de obras mecánicas, y la música.

Sus conocimientos en este arte, no eran nada vulgares segun su cronista el ilustrísimo señor Sandobal obispo de Pamplona, (1) el cual narrando los conocimientos que poseia este soberano y sus distracciones en el monasterio de Yuste, se espresa en estos términos: «Y entendia la músi- «ca , y sentia y quitaba de ella, que muchas veces le escu- «chaban frailes detras de la puerta, que salia de su apo- «sento al altar mayor, y le veian llevando el compás y «cantar á consonancia con los que cantaban en coro, y «si alguno se erraba decia: — ¡O hideputa bermejo, que «aquel erró, ú otro nombre semejante. —Presentóle un «maestro de capilla de Sevilla , que yo conocí , que se de- «cia Guerrero , un libro de motetes que él habia com- «puesto , y de misas, y mandó que cantasen una misa por «él ; y acabada la misa envió á llamar al confesor y dijo- «le: ¡O hideputa, que sotil ladron es ese Guerrero , que «tal paso de fulano y tal de zutano hurtó : de que queda- «ron admirados todos los cantores , que ellos no lo habian «entendido hasta que despues lo vieron. »

Nosotros poseemos un pequeño fragmento de música, estimado como composicion de Cárlos V por el organista de la Real Capilla de S.M. Luis I, don José Nebra á quien perteneció. (2)

Entre los maestros españoles que florecieron hasta la conclusion del reinado de este soberano , á mas de los ya nombrados en el curso de esta historia , citaremos los si-

(1) Historia del emperador Cárlos V, tomo II.
(2) Véase en las láminas el número 8.

guientes : Joseph Anchorena que segun Vicente Perez, nació en Navarra el año de 1438, estudiando en la universidad de Salamanca. Despues pasó á Burgos en donde compuso varias obras de música, conservando dicho Perez un fragmento de un *Stabat mater* á cuatro voces. (1)—Mateo Flecha discipulo de Fr. Juan Castells en Barcelona, fué maestro de las infantas de Castilla, y su sobrino llamado tambien Mateo Flecha, lo fué de la capilla imperial de Cárlos V, siguiendo en el reinado de Felipe II. (2) — Melchor Robledo, de quien existen en la biblioteca pontificia varias misas y motetes.—Alfonso Castillo, doctor en la universidad de Salamanca, publicó en 1504 un libro de música titulado : *Arte de canto llano.*—Martin de la Fuente discípulo de la universidad de Salamanca, en 5 de setiembre de 1505 tomó posesion del magisterio de capilla de la catedral de Córdoba. Luis de Caudoroa ocupó la plaza de este, en 14 de enero de 1523 hasta abril del mismo año que pasó á Valencia, entrando en su lugar Pedro de la Vega en 14 de abril de 1523 al 30 de diciembre de 1524. Le sucedió en el magisterio Alvaro de Cervantes en 15 de febrero de 1525 y cesó en 6 de diciembre de 1531 que pasó á Ma-

(1) Véase en la lámina la melodía núm. 9.

(2) Mateo Flecha nació el año de 1481 ; estudió en Barcelona y despues de haber sido maestro de las Infantas de Castilla, murió á los 72 años de edad en el monasterio de Poblet en Cataluña. Tuvo un sobrino llamado tambien Mateo Flecha discípulo suyo, maestro de capilla de Cárlos V, y recopilador de las obras de su tio. Estas noticias las estractamos del autógrafo de Perez y las creemos mas exactas que las de Fetis, por haber sin duda este distinguido autor confundido al sobrino con el tio; pues si este nació en la mitad del siglo XVI, como dice, no pudo ser maestro de capilla de Cárlos V que concluyó su reinado cinco años despues de la mitad de este siglo. Las obras de Mateo Flecha recopiladas por su sobrino en Praga el año de 1581, son las siguientes: 1.° *Divinarum completarum psalmi, lectio brevis, salve Regina, cum aliquibus motettis.* 2.° *Las ensaladas de Flecha, músico de capilla que fué de las serenísimas infantas de Castilla, recopiladas por Fr. Mateo Flecha, su sobrino, con algunas suyas y de otros autores por él mismo corregidas.*

drid; ocupando esta plaza en el mismo mes Alfonso Vicras hasta el 31 de mayo de 1557.—Juan Espinosa discípulo de la universidad de Salamanca publicó en 1512, el *Tratado de música teórica y práctica*, y en 1514, las *Retractaciones de los errores y falsedades que escribió Gonzalo Martinez de Biscargui en el arte de canto llano.* — Bartolomé Escobedo, estudió en Salamanca y fué cantor de esta Catedral. Pasó á Roma en donde escribió para la capilla pontificia varias misas y motetes de gran mérito, por lo cual fué juez de una contienda musical en que prevaleció su opinion como la mas fundada. (1)—Juan Rodriguez publicó en Salamanca en 1505 un tratado de canto llano, y otro José Soto en Barcelona en 1512.—Don José Bernal fué cantor de la capilla de Cárlos V y compositor de varias obras de música. —Fr. Juan Bermudo dió á luz en Osuna en 1555 una obra titulada: *Libro de la declaracion de instrumentos* de un gran mérito. (2)—Juan Escribano entró en clase de cantor en la capilla pontificia á últimos del siglo XV y sus composiciones existen en la capilla Sixtina.—Sanchez de Arevalo, obispo de Zamora, discípulo de la universidad de Salamanca, en su libro *Speculum vitæ humanæ* (del cual se hicieron once ediciones en el siglo XV) en el capítulo 39 del primer libro, trata de la música.—Diego Puerto publicó en Salamanca en 1504 un *Arte de canto llano.*—Luis Narvaez dió á

(1) Segun Nebra existian en el archivo de la Real Capilla de Madrid, dos «misas» y un «magnificat» de este autor, obras de gran mérito en el arte.

(2) Esta obra, segun Castellanos, fué dedicada á don Francisco de Zuñiga, conde de Miranda y aprobada por los músicos egregios Bernardino de Figueroa y Cristóbal Morales, impresa en Osuna en 1555, por Francisco Leon impresor de aquella universidad. En ella se dá muy por estenso el arte de tañer la vihuela, y se describen las clases de estas conocidas en aquella época y da razon tambien del órgano y demas instrumentos. De esta obra posee la Biblioteca nacional de Madrid el original de los cuatro primeros libros de música instrumental en su seccion de manuscritos, y un buen ejemplar del impreso.

luz en Valladolid en 1558 una coleccion de piezas para la guitarra bajo el titulo: *Los seis libros del Delfin de Música de cifras para tañer vihuela*: —Diego Pisador en 1552 dió á la estampa un libro titulado: *Música de vihuela, citharistiquæ artis documenta.*—Luis Venegas imprimió en Alcalá de Henares en 1557 un tratado de tablatura y composicion nominado: *Tratado de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, canto llano de órgano y contrapunto.*—Alfonso Mudarra dió á luz en 1546 un *Tratado de música.*—Cipriano de la Huerta en 1505 dió á la estampa una obra sobre la música é instrumentos de los hebreos.—Miguel Fuenllana en 1554 publicó su *Orfénica lira.*—Bartolomé Molina puso en estampa en Valladolid en 1509 su *Arte de canto llano.*—Luis Milan dió á luz en Valencia en 1534, el libro titulado: *El Maestro ó música de vihuela de mano.*—Gabriel Galvez publicó en Roma varios motetes á cuatro voces. (1)—Juan Vazquez dió á luz varias obras entre las cuales descuellan los Villancicos.—Felipe Brujas, fué gran sonador de órganos por lo cual en 1463 le pagaba el cabildo de Murcia quinientos maravedis de dos blancas.—Juan Duran, maestro de capilla de la catedral de Santiago en 1525 compuso varias obras de música eclesiástica de gran mérito. — Pedro Bermejo maestro de capilla de la catedral de Salamanca escribió escelentes obras de música, asi como los maestros Alfonso Ordoñez, Bernardo Ribera, Bernardino Figueroa, Pedro Fernandez, Andrés de Torrentes, Pedro Tarazona Juan Martinez, Guillermo Herrera, Tomas Lapuente, Francisco Navas y José Villafranca.—Pedro Guerrero, maestro de capilla de la catedral de Sevilla fué escelente compositor y maestro de su hermano el célebre Francisco Guerrero y

(1) La melodia del motete « Emendemus in melius quæ ignorantes peccavimus, sirvió de tema á Palestina para su misa « Emendemus. »

del mas célebre aun Cristóbal Morales. Este compositor es el mas distinguido en la música eclesiástica antes de Palestina, introduciendo el gusto en esta clase de música, por la sencillez y pureza de sus melodías, por su estilo grave y por la naturalidad con que siempre hace cantar las voces dándole espresion filosófica á las palabras. (1)—Martin Azpilzueta conocido por *Navarrus*, publicó en Roma en 1542 un libro titulado: *De música et cantu figurato*, y otra

(1) Adami cita el motete de Morales. «Lamentabatur Jacob,» que se canta en la capilla pontificia el cuarto domingo de Cuaresma, como una de las primeras obras del arte y de la ciencia. Las obras que se han publicado de este autor son las siguientes: Misas á cuatro voces y una coleccion de motetes, en Paris. Un «magnificat» en Roma 1541, y en Venecia 1542, 1562, 1575, y 1614. Coleccion de motetes á cuatro voces, en Venecia 1543, y 1546. Otra coleccion de motetes á cinco voces, en Venecia 1543. Un libro de misas á cuatro y cinco voces en Roma 1552 y en Venecia 1553. Muchas obras de Morales existen manuscritas todavia en los archivos de la capilla pontificia. En el archivo musical de Toledo hay nueve misas, trece motetes (alguno de ellos incompleto) diez y seis «magnificat» y un «Incarnatus» suelto. En el Escorial existen tambien algunas composiciones. Muchos autores estrangeros han citado trozos de las obras de Morales como ejemplos de ciencia y arte: Kirquor trae en su Musurgia un fragmento de un «Gloria»; Sablinger en los «Concentus»; Martini, en sus «ejemplos»; Paolucci en su «Arte practica di contrapunto» y otra porcion de autores copian los trozos mas selectos de las composiciones de Morales. En el archivo de la capilla real de Madrid, segun Perez, existian de este cantor, siete misas, cuatro motetes al Santísimo; el primero á cuatro voces «O sacrum convivium»; el segundo á ocho, «O salutaris hostia»; el tercero á ocho, «O Quan suabis es Domine», y el cuarto á cuatro, «O sacramentum pietatis.».

De Francisco Guerrero se conocen muchas obras que por su gran mérito han obtenido una celebridad europea, imprimiéndose muchas de ellas viviendo todavia el autor, en Paris, Bélgica é Italia. En la catedral de Toledo, segun Eslava, se encuentran trece misas, diez y seis «magnificat» por los ocho tonos, un himno «Vexilla regis» y varios motetes. En la de Sevilla, entre varias obras de Guerrero se encuentran, las pasiones de Semana Santa, un «Stabat mater», una coleccion de himnos, y muchos salmos de vísperas. En la de Santiago de Galicia, segun Perez, dos misas, un «Tedeum», y varios himnos. En la capilla real de Madrid antes del incendio, un salmo de nona á ocho voces, cuatro misas, un «Tedeum», dos «magnificat», y cuatro motetes al santísimo. En la mayor parte de las catedrales existen obras de este autor. Siendo Guerrero maestro de la catedral de Sevilla, hizo un viaje á Jerusalen, imitando á Juan de la Encina.

pequeña obra nominada: *Il silencio necesario nel' altare, nel coro ed altri luoghi ove si cantano i divini uffizii.*—Enrique Valderrabano, dió á la estampa en Valladolid, 1547 un libro de música de vihuela que tituló: *Silva de Sirenas.* —Melchor do Torres, publicó en Alcalá de Henares 1554 un *Arte de la música.* — Francisco Soto de Langa, Pedro Heredia, del cual hace mencion Galiley en su *Fronimo* como de bravo compositor.—De Antonio Calasanz, Francisco Talavera, Antonio de Toro, Pedro Ordoñez, Juan Sanchez de Tineo, Francisco Bustamante, Miguel Paramatos, Cristóbal de Ojeda, Tomás Gomez do Palencia, Juan Paredes, Rafael de Mora, Silvio de España, Gabriel llamado el Español, Diego Lorenzo, Francisco de Priora, Diego Vasquez de Cuenca, Bartolomé de la Corte Aragonesa, Antonio Carleval, Gerónimo de Navarra, Pedro de Montoya, Abrahan de la Cerda; hacen mencion, segun Arteaga, los autores italianos del siglo XVI, entre ellos Bolsena, Antonio Liberati, Vicente Galiley, y Juan Bautista Doni.

Pérdida grande ha sido para nuestro arte la obra ofrecida por dicho Arteaga en su *Revoluzioni del teatro musicale italiano*, bajo el titulo de *Memorie per servire alla storia della música spagnuola, owero sia saggio sulla influenza degli spagnuoli nella música italiana del secolo decimosecto.* Este interesante libro quedó sin publicar á la muerte de su autor, y el manuscrito ha desaparecido como tantos otros documentos preciosos para la ilustracion de nuestra historia.

Dice este célebre escritor en su *teatro*, que, las ventajas que proporcionaron á la música práctica y teórica los españoles en Italia fueron do tal consideracion, que si omitiese el hablar de ellas faltaria á la ciencia, á la historia y á su patria. Si la narracion en este libro de nuestras

glorias musicales son tantas ¿qué serian en la obra ofrecida y por desgracia ignorada hoy?

Refiriendo Arteaga la invencion de la nota *Si* aumentada á las silabas *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La,* por Fr. Pedro de Ureña, monje español que vivia en Roma en el año de 1520, dice, que por un destino que parece propio de nuestra nacion, mientras se buscaba vanamente en Germania, Francia, é Italia á quien se debia atribuir la gloria de tal descubrimiento, se hallaba oculto entre el polvo de una biblioteca el verdadero inventor. Tal vez su preciosa obra esté sepultada del mismo modo, y algun dia aparezca en el mundo científico para mayor gloria de nuestro arte y del nombre español.

Don Vicente Perez en sus *Apuntes curiosos* hace referencia de una carta escrita por Lampillas, al maestro de la Real capilla de S. M. en Madrid D. Antonio Ugena, en la que menciona los nombres de José Laso, Juan Soriano, José Escudero, y Cayetano Martinez, cantores de la capilla Pontificia á principios del siglo XVI.

Nuestro buen amigo y distinguido arqueólogo Don Basilio Sebastian Castellanos, historiador de la ilustre casa de Azara en Aragon, en sus *Discursos Histórico-Arqueológicos,* dice, que la música española llegó á adquirir tanta importancia en Italia desde principios del siglo XVI, que no solo compitió, sino sobrepujó á la italiana siendo nuestros maestros compositores en este siglo los príncipes en ciertos ramos de la música en Europa.

CAPÍTULO XIV.

Reinado de Felipe II. — Esplendor de su corte. — Ocupaciones de los españoles y número de estrangeros en Madrid.—Poder de las ciencias y las artes.—Principio del monasterio de El Escorial. — Artistas que tomaron parte en esta grande obra. — Progreso de la música. — Adelantos literarios. — Fanatismo de nuestros maestros. — D. Felipe Antonio Cabezon. — Capilla de música del Escorial. — Libros de música de id. — Organos de id. — Colegio y seminario de este monasterio. —En el colegio se hicieron comedias. — Matheo Flecha. — Felipe María Rogier.— Tomas Luis de Victoria. — Colegio de Monserrat. — Su fundacion. — Francisco Cómes.— Argumento del melodrama el *Parnaso*. — Proteccion de Felipe II á los teatros. — Teatro de Palacio. — Teatros de Madrid. — Lope de Rueda. — Salvador Luis. — Espinel. — Cervantes. — Causas de ignorarse los nombres de los maestros que se dedicaban á escribir música profana y la pérdida de estas obras.— Fundacion del convento de las Descalzas Reales de Madrid.—Bartolomé del Rey.— Fernando Laso. — Francisco Soriano. —Maestros compositores de esta época.

Orgulloso y prepotente Felipe II fija su planta sobre el trono español, y con su cetro de fierro domina España, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, Milan, Rosellon, Paises bajos, Franco-Condado, Cabo Verde, Tunez, Orán, Méjico, Perú, Tierra firme, Nueva Granada, Chile, Paraguay, Buenos Aires, Islas de Cuba, Guadalupe, Jamaica y Filipinas. La España se encumbra á potencia dominante, dispone de las fuerzas de Inglaterra, y dicta leyes á la Francia subyugada á nuestro poder por sus discordias interiores.

La supersticion religiosa invade la Europa, los familiares del santo Oficio la dominan, la libertad de la conciencia sucumbe al horror de los tormentos, y la esclavitud y el terror cantan himnos de alabanza al tiránico poder de Felipe II, cubriendo con hipócrita y risueña máscara la hiel y el encono que reconcentraban en el corazon.

El lujo deslumbrador de este monarca, ensordece los clamores de las víctimas, la faz sangrienta de los verdugos, y las llamas de las hogueras, llegando á ser casi fabuloso; y su corte establecida en Madrid, hace abandonar los magníficos alcázares á la grandeza española, para ostentar sus riquezas al lado del soberano y eclipsar en lo posible su detestado dominio.

Tanta riqueza y esplendor, atrajo á la corte de España gran número de artistas y menestrales gascones, alemanes, ingleses y lombardos, que se estendieron por toda ella haciéndose poderosos, interin los españoles esplotando las minas americanas y engreidos con su lujo é hidalguía, se entregaban á la holganza ocupados en asistir á los autos de fé, procesiones, fiestas religiosas, y antesalas de los prelados inquisidores y favoritos del Rey. A fines del siglo XVI existian en Madrid curarenta mil estrangeros ejerciendo varios ramos artísticos é industriales; y desde entonces, son antepuestos á nosotros por ser mas trabajadores y menos orgullosos.

A pesar de este boato y de esta riqueza inmensa, las ciencias y las artes tenian otra corte mas brillante y gloriosa en la inmortal Italia. Allí el genio y el talento sobre el trono universal de los tiempos, dictaba las leyes del buen gusto, y esculpia en imperecederas obras sus nombres venerandos que la fama y los siglos habian de encumbrar sobre el del coloso Felipe II. Allí la ilustracion venció el poder de este soberbio monarca, no aceptando el odioso tribunal de la inquisicion, por dos veces mandado y otras tantas desobedecido enérgicamente.

Empero Felipe II si bien dotado de crueldad, tambien poseedor de gran talento, comprendió que la grandeza de los monarcas y el esplendor de las naciones fenecen entre el polvo del olvido sin el apoyo de las ciencias y las artes,

ó se encumbran cuanto mas son protegidas estas; y el dia 23 de abril de 1563, dió principio á la grandiosa obra del Monasterio de San Lorenzo en el Escorial, y con ella al fomento de las artes y ciencias que tanta gloria y esplendor han dado á nuestra nacion, y tanto han lavado las manchas de este reinado cruel y fanático. Los talentos españoles diseminados en paises estraños, volvieron á su patria émulos de gloria y de fortuna; los artistas estrangeros de mas nombre no desoyeron el reto del palenque artístico y poderoso; los génios olvidados en las provincias españolas aparecieron al llamamiento de la fama, y los nombres de Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Villacastin, Alonso Sanchez, Miguel Barroso, Jacobo Ponte, Bergamasco, Granelo, Fabricio, Bosco, Caravajal, Carducho, Coello, Sebastian Herrera, Dominico Greco, Lucas Jordan, Monegro, Doña Luisa Roldan, Lavinia Fontana, Leonardo de Vinci, y otros muchos, quedaron esculpidos por la fama en la octava maravilla del mundo.

En medio de este apogeo artístico, no olvidó Felipe II la música, aumentando la capilla de su Real palacio, y fundando la del Escorial. Las catedrales y las colegiatas siguieron el ejemplo del soberano, los grandes señores mejoraron tambien sus capillas musicales que ya desde el reinado de los reyes católicos sostenian con esplendidez en los alcázares, y la pintura, la arquitectura y la música tuvieron nueva vida.

La música eclesiástica se fué enriqueciendo con instrumentos y combinaciones armónicas, pero fué perdiendo tambien al mismo tiempo su pureza y sencillez melódica, en el revuelto laberinto de cánones, fugas, enigmas y cangrizantes. (1)

(1) Mr. Romey en su *Historia de España* tomo 3.° dice lo siguiente: « Se «olvidaron las melodias grandiosas y despejadas, por los estremos revueltos y las

La poesía y la bella literatura fueron poco á poco razgando el velo que las cubria envueltas aun en su miseria pero mas llenas de fé en el porvenir; y si bien cautas y algo desaliñadas por el recuerdo de la mordaza candente, con paso temeroso aun que con firme decision se fueron alejando de las puertas monásticas y de los culteranos y conceptistas; y haciéndose prosélitos en el libre pensar, aunque subyugadas al poder supersticioso, lograron plantar el estandarte de adelantos literarios, de los que fué discípula otra vez la Europa. Nuestro lenguaje se enriqueció, nuestra poesía mejorada por el lazo que unió á la Italia con la España, se atavió con ricas y vistosas galas; y unida á la arrogante arquitectura y á la brillante pintura nacidas en las escuelas españolas, olvidaron la lira melodiosa de su hermana que no inflamaba ya sus corazones con los acordes de la inspiracion, por entregarse esclusivamente á la austeridad monástica, y á los problemas matemáticos.

Mientras estas combinaciones mataban nuestra primitiva música, fanatizando cada dia mas á los maestros en sus composiciones musicales, las demas bellas artes iban

«fugas embrolladas del contrapunto, y el arte se trocó en oficio, y el numen en «paciencia. El afan de estos impetus chillones, no tuvo absolutamente otro méri«to que el de vencer dificultades, con trueques y trastrueques de un mismo tema. «Asi, aquel cántico de San Juan, harto sabido

Ut queant laxis
Resonare fibris etc.

«Cuyas primeras sílabas de los seis primeros versos, denotan las seis voces musi«cales, se vió descaminado y como retorcido con mil desafinamientos diversos. Por «ejemplo, con una copla defectuosa é insustancial procuraban embeber entre las «sílabas de cada verso algunas voces musicales, y allí cargaban y redoblaban ca«prichosa y desatinadamente sostenidos y bemoles sin término, y en aquel ahinco «cifraban compositores é instrumentistas la quinta esencia de su ingenio y trave«sura.»

Mr. Viardot, en sus «Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y bellas artes de España», dice lo mismo que Romey.

brillando ufanas llenas de genio, asombrando con sus obras hasta la privilegiada Italia.

Las bellas letras, cuyo fin principal, segun Jovellanos, es formar el gusto, y á las cuales pertenecen la belleza, la armonía, la elegancia, la grandeza y todo lo que pueda hablar al ánimo, lisonjear la fantasía, y mover los afectos, formó el gusto español en las bellas artes; pero se olvidó de nuestra música, porque nuestra música olvidó la belleza del arte, por los caprichos de una escuela ridícula.

Don Felix Antonio Cabezon, célebre organista de la real capilla y clavicordista de la cámara de Felipe II, en su tratado de *Música teórico-práctica*, inserta un no pequeño número de canones y cangrizantes, asegurando que habia pocos compositores en España que los hicieran bien, y mucho menos que supiesen descifrar los que se hallaban en las composiciones antiguas españolas y flamencas de su tiempo. Esto afirma nuestras creencias y la de otros autores, en que, los maestros españoles, abandonando sus antiguas doctrinas, cifraron su saber y la brillantez del arte, en combinaciones estravagantes importadas de Flandes; y que á mediados del siglo XVI fué cuando esta importacion comenzó á dar los frutos que concluyeron con los nuestros, teniendo en gran prestigio á Cabezon porque componia canones y cangrizantes y sabia descifrar enigmas, y haciéndose poco aprecio de las obras de Morales, Guerrero, Escobedo, Victoria y otros compositores, por carecer de este requisito. Sin quitarle el justo mérito que por sus conocimientos en el arte, alcanzó Don Felix Antonio Cabezon tanto como organista, llamado el *Orfeo* de su tiempo, cuanto por las dos obras publicadas en Madrid por sus hijos en 1578 despues de su muerte, la una bajo el título de *Música teórico-práctica* y la otra con el de *Música para tecla, arpa y vihuela*, en donde se encuentran la primera pieza escrita en

Europa para cuarteto de cuerda, y cuyo hecho, segun don Hilarion Eslava, se habia atribuido á autores estrangeros mucho mas modernos; las doctrinas de Cabezon fueron puramente flamencas, y sus obras no han tenido en el estrangero la celebridad de aquellos autores salidos de las escuelas españolas (1).

El maestro de la real capilla de Carlos V, Mateo Flecha, continuó desempeñando el mismo puesto en tiempo de Felipe II, en el cual la capilla del palacio de Madrid se aumentó con profesores de violas y violones, y se organizó bajo su direccion la nuevamente creada en el Escorial (2) poniendo en ella un coro de voces numeroso y escogido, y muchos instrumentos de varias clases. Para el mejor buen éxito de la empresa, hizo un viaje á espensas del soberano en 1579 que duró cuatro años.

Los libros de música para cantar en el coro, que aun se conservan en el Escorial son de un lujo estremado. Todos iguales, tienen ocho cuartas de ancho abiertos, y á esa proporcion la altura. El pergamino de las hojas es de estraordinaria blancura por ambos lados. Las letras y las notas musicales, tan claras y uniformes que se alcanzan á ver estando los libros en el facistol, desde la silla Prioral.

(1) En la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, antes de reedificarse la que hoy existe, mandó Felipe II edificar á sus espensas un sepulcro que encerrase los restos de D. Antonio Cabezon, inscribiéndose en la lápida, el siguiente epitafio:

Hic situs est Felix Antonius ille sepulchro
Organici quondam gloria prima chori:
Cognomen Cabezon cur eloquar? inclita quando
Fama ejus terras spiritus Astra tollit.
¡Occidit ea! tota Rege plangenti Philippi.
Aula: tam rara perdidit illa decus.

Este insigne profesor murió en 1566, á la edad de 56 años.

(2) El retrato de este célebre compositor pintado al óleo se halla en la Biblioteca nacional de Madrid.

Escribió los salmos de maitines desde la primera hasta la quinta *Feria*, Cristóbal Ramirez, valenciano; y las notas y letras de los demas, otros famosos maestros. Despues los corrigió Juan Rodriguez, natural de Torrijos y Racionero de Toledo, quien suavizó mucho el canto quitando los malos acentos, y tonos desabridos. Son tambien de un mérito estraordinario las iluminaciones que tienen estos libros ejecutadas por Fr. André sde Leon, Fr. Julian de Fuentes y otros maestros. El número de volúmenes de esta clase asciende á doscientos catorce de una misma encuadernacion con guarniciones de metal doradas á fuego (1).

En la biblioteca general de este suntuoso monasterio se encontraban todas las obras del arte musical publicadas en el mundo, y muchos manuscritos entre los cuales habia una inmensa riqueza perteneciente á la música de los árabes. Algunas de todas estas obras aun se conservan, pero la mayor parte de ellas dolorosamente han desaparecido como el *Micrólogo* de Guido de Arezo, ó fueron pasto de las llamas en el incendio del 7 de junio de 1671 que duró quince dias. Sin embargo, aun se conservan algunos originales árabes, y un número de obras curiosas de autores españoles y estrangeros (2).

(1) Esta magnífica libreria de canto coral sin rival en Europa, se halla situada en los dos ante-coros y en otra hermosa pieza que está al coro del prior á espaldas del Patinejo. Los cajones en que están los libros, son de algunas de las maderas de que son las sillas del coro, con sus pilastras, basas y capiteles de órden dórico; y sobre el friso y cornisa, se leen los títulos de los libros para que se hallen mas fácilmente.

(2) En tiempo de Teixidor (á últimos del pasado siglo) se hallaban en la biblioteca del Escorial, obras que en la actualidad no existen; como son, á mas del *Micrólogo*, varias composiciones de música sagrada; pues dice en el autógrafo que poseemos, que ya en el reinado de Felipe II se cantaba en las iglesias de España con acompañamientos contínuos instrumentales, como son órganos, arpas, chirimías, bajoncillos, dulzainas, y sacabuches: los segundos acompañando el segundo coro, y los primeros, el primero; y que esto se comprobaba con las va-

Siete son los organos que se hicieron en la magnífica iglesia del Escorial dirigidos todos ellos por el flamenco Masegil. Los dos que hay en el coro son de gran mérito, con balcones de bronce dorados que vuelan sobre unos canes que sacan mas fuera la cornisa, para que puedan ponerse allí á cantar los músicos. Tienen las cajas veinte y seis pies de ancho, y poco menos los balcones: en cada una de ellas hay cuatro columnas de órden corintio, las cuales forman los claros en que están colocados los cañones, dos á los lados de cuadrado, y la de enmedio en arco que rompe el arquitrabe y cornisa por la mayor estension de los caños. La madera de las colunas y las cajas hasta el remate es de escogido pino de Cuenca, doradas y de buenas molduras.

Otros dos órganos admirablemente construidos se ven en medio del cuerpo de la iglesia en los testeros de la nave principal: tienen de ancho cincuenta pies y cuarenta de alto. En ellos son seis los pedestales en que asientan otras tantas colunas del mismo órden corintio; siendo cinco los claros ó fachadas de los cañones: la de enmedio rompe tambien el arquitrabe y la cornisa, haciendo desde alli un arco que ocupa todo el claro del frontis por ser muy grandes los cañones. Están tambien doradas estas cajas y como son tan dilatadas y crecidas, quedan llenos los dos testeros, adornados con balcones de bronce corridos de parte á parte. Las diferencias que se hacen en estos órganos, y combinaciones de instrumentos que imitan, son en gran número, teniendo cada uno treinta y dos registros, dos órdenes de teclados, y una de pedales. Los del coro no tienen tantos registros.

rias composiciones litúrgicas, como son misas, salmos, é himnos á 8 y 12 voces, con los referidos instrumentos compuestos á fines del siglo XVI que existian en el Escorial, y de los cuales formó el P. Antonio Soler, tres gruesos volúmenes.

Hay tres órganos realejos que se hallan colocados en tres balcones de la iglesia, tambien de muy buenas voces.

Habia funciones, en que se tocaban á la vez los siete órganos, y todos los instrumentos que componian la capilla de música; y á mas, otro órgano pequeño portátil todo de plata que se usaba en las procesiones del Corpus y grandes festividades, de gran precio y valor y de estremada dulzura (1).

Los dos órganos del coro son los que mas se usaban para acompañar la música y los fabordones que cantaban los religiosos con voces tan ordenadas y acordes, que infundian gran devocion y cristiano entusiasmo en los oyentes.

En este gran monasterio se fundó un seminario compuesto de cuarenta colegiales y con ellos doce de beca, seis teólogos y seis artistas, aprendiéndose entre las demas ciencias, la música. A mas de este seminario, habia un colegio de religiosos hasta el número de cincuenta, en donde tambien se enseñaba la música por escelentes maestros. En el anfiteatro de conferencias del colegio, se representaron algunas comedias devotas con canto, por los niños del seminario y colegiales de beca, delante de Felipe II, cuya diversion era de su particular agrado.

Antes de la famosa obra del Escorial, se fundó el real monasterio de las Descalzas Franciscas de Madrid por la

(1) En una de las torres del Escorial se colocó un órgano de campanas tocado por medio de teclas, que en 1674 remitió desde Flandes al rey Carlos II, el gobernadór de aquellos paises Don Juan Domingo de Haro y Guzman, conde de Monterrey. Las campanas eran treinta y una de lindas y bien templadas voces de bajos, tenores, contraltos y tiples, con sus bemoles y diferencias. Tenian todas ellas grabado de relieve, á un lado las armas reales y al otro las del conde Gobernador. El artífice que fundió en Flandes dichas campanas se llamaba Melchor de Hace.

En el dia no existe tan *curioso y sonoro* órgano, por haber sido destruido, segun se nos ha dicho en uno de los incendios ocurridos en este soberbio monumento del arte.

princesa Doña Juana de Austria hermana de Felipe II, viuda del príncipe Don Juán de Portugal, y gobernadora de los reinos de España. El pensamiento de esta fundacion fué consultado con San Francisco de Borja, el cual dispuso que las fundadoras viniesen del convento de santa Clara de Gandía, y por abadesa la madre Francisca de Jesus, tia suya. Tambien por órden de la dicha princesa, creó este esclarecido varon, la capilla de música de la iglesia formándola de escelentes profesores, todos ellos maestros y cantores, por cuyo motivo tenian el nombramiento de capellanes de S. A. y desempeñaban por turno las obligaciones de *Maestro de capilla*. El primero que obtuvo este título, fué Don Francisco Montero el año de 1598.

Entre las muchas fundaciones que hizo Felipe II en Madrid, se halla la del colegio de niños cantores de su real capilla, llamado vulgarmente de los *capones*, bajo la advocacion de Santa Bárbara, en el año de 1590, cuyo colegio existe todavía en la calle de Leganitos. En él se enseñaba, la doctrina, gramática, latin, solfeo, composicion, y piano; saliendo escelentes profesores segun Alvarez de Baeza (1).

Las obras de música del maestro de capilla de este soberano, Mateo Flecha, segun el organista Nébra, son de un mérito relevante, tanto en el género sagrado como en el profano; existiendo en tiempos de este, muchas de aquellas en los archivos de la real capilla, y varias profanas en la cámara de S. M. Hoy son casi enteramente desconocidas dichas obras tanto en uno como en otro genero.

Ocupaba la vice-maestría de la real capilla, el flamenco D. Felipe María Rogier á la muerte de Flecha

(1) Compendio histórico, de las grandezas de la coronada villa de Madrid.

acaecida en 1589; y en este mismo año fue aquel nombrado maestro, entrando á ocupar su plaza el célebre compositor D. Tomás Luis de Victoria competidor de Palestrina y aun superior en algunas de sus composiciones; pues aunque varios maestros flamencos é italianos criticaron su estilo lleno de sencillez y originalidad, otros escritores de aquella época haciéndole debida justicia, lo presentan como uno de los mas eminentes compositores de la segunda mitad del siglo XVI. Nosotros poseemos un *Sanctus* de su misa *De Beata Virgine Maria* debido á la estremada amabilidad de nuestro buen amigo y sabio escritor francés Mr. Adrian de la Fage, (1) y tanto por este trozo de música, como por las obras que está publicando D. Hilarion Eslava en la *Lira Sacro-Hispana*, podrá juzgar el inteligente, de la injusticia con que se le ha llamado á Victoria por algunos escritores, copiador de Palestrina (2). El maestro Victoria fue el primer compositor que puso en música los himnos de todo el año.

(1) Véase en las láminas, el número 9.

(2) Victoria estudió en Roma, siendo discípulo de Escobedo y Morales. Fué maestro del colegio germánico de Roma, despues maestro de capilla de la iglesia de San Apolinar, y vuelto á España, fue nombrado vice-maestro de la Real capilla. Segun Perez, existian muchas y sobresalientes obras de este maestro en el archivo del palacio de Madrid. Las obras que hoy se conocen de Victoria son: *1.ª Liber primus qui missas, spalmos, Magnificat ad virginem Dei Matrem, Salutationes, alique complectitur 4, 5, 6, 8 voces. Venetüs apud Angelum Gardanum, 1576.* Esta obra está dedicada al duque Ernesto de Babiera.—*2.ª Cantica B. Virginis vulgo Magnificat 4 voc. una cum quatuor antiphonis B. Virginis, per annum 5 et 6 voc.* Roma 1581.—*3.ª Hiymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem, 4 voc. una cum quatuor psalmis pro præcipuis festivitatibus 8 voc.* Roma 1581. Esta obra está dedicada al Papa Gregorio XIII.—*4.ª Missarum liber primus 4, 5, 6 voc. ad Philippum secumdum Hispaniarum regem catholicum.* Roma 1583.—*5.ª Officium hebdomadæ sanctæ.* Roma 1585.—*6.ª Motecta festorum totius anni communi sanctorum 5, 6, 8, voc.* Roma 1585.—*7.ª Missarum liber secundus 4, 5, 6, 8, voc., una cum antiphonis Asperges, et Vidi aquam, totius anni,* Roma 1595.—*8.ª Officium defunctorum sex vocum.* Madrid 1605.

La nueva escuela de dificultades y combinaciones armónicas, fué oscureciendo la pureza de la melódica, y estendiendo sus doctrinas en todos los colegios de las catedrales y colegiatas. Las oposiciones á los magisterios de capilla con sus planes estravagantes de ejercicios (1), hizo obligatorio el uso de esta nueva generacion musical, y las escuelas de Salamanca fijas en sus principios clásicos en teoría, y las de Andalucía en los de la práctica, fueron perdiendo su prestigio mientras se encumbraban en la nueva era los colegios de Monserrat, Toledo, Santiago, y otros.

De la escolonía de Monserrat han salido un gran número de maestros notabilísimos en este género, que llegaron á ocupar la mayor parte de los magisterios de las capillas de las catedrales de España, asi como tambien organistas, instrumentistas y cantores. En este colegio se

(1) Mr. Viardot, en sus *Estudios sobre la historia de nuestras instituciones*, dice: «Para mayor claridad citaré uno de los ejercicios de moda en los magisterios. Se dictaba á los discípulos estos versos casi vacios de sentido:

La fábrica suprema
Mi re-ino celestial
Del feliz mortal
Hará mo-*fa sol*-tando etc.

las sílabas formando el nombre de una nota *la, mi, re, fa, sol*, debian descansar siempre sobre la nota que al parecer llamaban, y ese ejercicio era tanto mas difícil, cuanto era necesario escribirlo á cuatro ú ocho voces; algunas veces en fuga ó en canon, para lo que se necesitaban unos esfuerzos increibles. Pero ¿qué efecto producian? ¿Podrian no diré conmover el alma, sino recrear el oido? El Abad Gimeno, hombre muy versado en la materia, escribió una novela burlesca por el estilo de la de Fr. Gerundio de Campazas, para ridiculizar el mal gusto introducido en los magisterios, lo mismo que hizo el Padre Isla con el que reinaba en el púlpito. Su obra no se ha dado á la prensa, y no sé que se ha hecho de ese manuscrito. Hubiera sido una curiosidad para la historia del arte que carece del menor monumento; pero dudo que hubiera sido mas feliz que su modelo para corregir el vicio entonces de moda. Todavia se compondrán por mucho tiempo *conceptos* en la música, es decir, ridículos sentidos contrarios; y se sofocará el *Christe dona nobis pacem*, bajo la batahola de una aturdidora y confusa fuga.»

enseñaba á leer, escribir, la doctrina cristiana, la gramática, el latin, el canto de órgano, la composicion, y el tañer toda clase de instrumentos músicos, segun la capacidad é inclinacion de cada uno de los colegiales; y salian de él para hacer oposiciones á cualquiera de las plazas que en música habia vacantes en las iglesias del reino.

En dicho seminario se educaban tambien los hijos de la primera nobleza de España y aun del estrangero, pudiéndose citar entre ellos, á D. Juan de Cardona ayo de Felipe II y virrey de Navarra, gran inteligente en música; don Joaquin de Setanti caballero del hábito de Montesa; D. Tomás Gallego, obispo de Malta; D. Francisco de Moncada, conde de Osuna, hijo del marqués de Aytona; D. Rafael de Cardona, hijo del conde de Prades; D. Alfonso de Eril, virrey de Cerdeña; D. Agustin de Pons y Mendoza, marques de Villena y conde de Robles; D. Francisco Bournonvilla, marques de Rupit; dos hijos del marques de Villars, Par de Francia; D. Juan de Pax y de Orcau, conde de Zavallá; D. José Rocaberti, marques de Argensola y muchos otros, todos ellos perfectos músicos.

La verdadera fundacion del célebre monasterio de Monserrat, puede decirse que tuvo su principio en el año de 1493 bajo la proteccion de los reyes católicos y autoridad y bula del Papa Alejandro VI, incorporándose á los hermitaños que antes habia, la congregacion de San Benito de Valladolid, siendo su primer abad el venerable Fr. García de Cisneros, natural de Toledo y sobrino del cardenal Jimenez de Cisneros.

Por el mismo estilo que el de Monserrat, se crearon colegios en casi todas las catedrales de España y en muchos monasterios; la enseñanza musical se hizo puramente eclesiástica, y los nuevos discípulos del arte, fueron recibiendo las ideas exageradas de sus maestros; y entregados al

estudio asiduo de combinaciones y rarezas, abandonaron enteramente su educacion literaria y social.

De ninguna manera se crea que tenemos por mala la escuela que criticamos, ni menos que al haberla aceptado nuestros maestros perdiesen su saber y profundos conocimientos en el arte, ó fuesen menos que los estrangeros, no. Solo reprobamos que teniendo un género de música nuestro, cimentado en la pureza y naturalidad de las diferentes melodías simultáneas como v. g., el *tantum ergo*, *Pange lingua* etc., y en reglas infalibles admiradas hoy todavía de todos los paises; adoptáramos un sistema de confusion y estravagantes dificultades, olvidando y matando nuestra primitiva escuela madre de la moderna música, haciéndonos fanáticos discípulos de los sistemas estraños llevados hasta la exageracion, que hoy rechazan los adelantos del siglo en que vivimos.

Lo mismo que la música, deplora la arquitectura sagrada. Veamos los templos levantados al culto católico en los siglos XIII, XIV y XV, y en ellos admiraremos la sencillez, la magnificencia, y el conjunto religioso y sublime. Notense los fabricados en los últimos años del siglo XVI, y los del XVII y XVIII, y veremos el mal gusto y confusion en los adornos, con sus colunas salomónicas, sus cornisas y chapiteles fragmentos del gentilismo griego y romano, y confundidos en revuelta ensalada los órdenes de arquitectura profanos y religiosos. Dice un escritor moderno, que á medida que fueron tomando creces estas licencias, salieron monstruosidades increibles para ser colocadas en las iglesias; y que esta moda introducida en la casa de Dios, atropelló y avasalló al génio y la inspiracion. Lo mismo sucedió á la música; lo mismo deploramos.

Sin embargo; en ese género de mal gusto que se tomó

como norte de la música religiosa; en ese género que mata las inspiraciones mas sublimes que la religion infunde en el corazon de un verdadero artista; en ese género repetimos, sobresalieron nuestros maestros tambien, y sus obras forman una riqueza inmensa oculta y abandonada entre el polvo de los archivos de nuestras catedrales, y admiradas, las que se conocen, de todos los estrangeros.

Valencia fué una de las capitales de España en donde por estos tiempos se cultivó el arte con mejor éxito y mayor fortuna. El célebre Francisco Cómes maestro de capilla de aquella catedral en la segunda mitad del siglo XVI, estimado y respetado del Patriarca Beato Juan de Ribera, sin dejar de seguir el uso de la moderna escuela, simplificó sus estravagancias, y bajo su direccion se formaron escelentes maestros. Varias composiciones se conservan todavía en dicha catedral, y aun se cantan en dias señalados como sucede en Roma en la capilla pontificia con las obras de los antiguos y grandes maestros. Entre las que se cantan, son, una letanía al Santísimo Sacramento, una *Salve Regina*, y en la semana Santa el oratorio de la *Pasion* obra de grande inspiracion y talento. De la misma escuela de Cómes, fué Juan Zarzoso, maestro de capilla de la Catedral de Sigüenza.

Algunos maestros favorecidos por los grandes señores de la corte de Felipe II aficionados á la música profana, quisieron resucitar nuestras sencillas melodías y dar vida tambien en medio de tanto boato y esplendidez, al *melodrama* conocido ya de los españoles, y á las composiciones de salon ó de cámara. Felipe II aficionado al teatro, se declaró protector de esta clase de música, é hizo representar en Palacio para festejar á su esposa Isabel de Valois princesa de Francia, el dia 6 de diciembre de 1561, el *melodrama* titulado el *Parnaso* cuya composicion musical, segun Perez,

fué debida al genio de Mateo Flecha. Pero ni la proteccion del monarca, ni las reales cédulas para poder cantar en los teatros, ni el deseo de muchas personas de prestigio é ilustracion, lograron alcanzar lo que el fanatismo inquisitorial reprochaba, y los maestros de capilla tenian por desacato al arte como música vulgar y de poco mérito. Las leyes depresivas de Carlos V hácia las representaciones profanas, y el tribunal de la fé, habian hecho que el pueblo español tuviese por indecoroso el cantar en los públicos teatros semejantes obras: los cantores buscaron las iglesias en donde eran respetados y bien recompensados; y los compositores de este género escarnecidos y despreciados por los maestros eclesiásticos de mas respeto, sepultaron en las combinaciones de la ciencia humana, su genio creador y la inspiracion melodiosa del divino arte.

Creemos de sumo interés para la historia musical española, dar una idea del argumento del citado *melodrama* que sacamos del autógrafo de Teixidor.

El asunto de este *melodrama* como ya se deja dicho, fué *El Parnaso*; y los interlocutores, Apolo, Lino, Orfeo, las nueve Musas, y Virgilio con un coro de genios celestes.

El rey para que el espectáculo sorprendiese mas á los estrangeros y aun á la misma reina, mandó que se dispusiera secretamente la ceremonia del *Chapin ó Zapato*.

Llegada la hora de la funcion, la reina despues de levantada, pasó como era de costumbre en semejante dia á su cámara de respeto á donde esperaba el rey con todos los embajadores. La esposa de Felipe II, con gran sorpresa, se encontró cubiertas las puertas de su régia alcoba con una cortina de damasco carmesí guarnecida de festones y franjas de oro, y en medio de ella suspendido del techo con admirable artificio, el *amor* con una antorcha encendida en la mano y un liston volante en el que se leia este

lema: *Yo encubro y descubro todas las cosas.* Leido esto por la reina, desapareció el amor y el cortinage, presentándose á su vista y á la de todos los espectadores, en lugar del régio tálamo, dos peñascos colocados sobre una montaña, entre los cuales se veia un ameno valle en forma de anfiteatro y tal como los poetas describen el Parnaso de la fócida; y en dicho valle, tres grutas maravillosamente iluminadas.

Concluida una bella sinfonía ejecutada por un gran número de instrumentistas, salió Apolo de una de las grutas y cantó los siguientes versos:

APOLO.

Pues que de mi sacro valle
Nos arroja un pueblo bárbaro,
En los queridos campos mios
Establezcamos el Parnaso.
Sobre estos montes donde reina ahora
Un héroe semi-dios de celestial orígen
Haciendo reinar á una jóven heroina
Digna de él y su trono. (1)

A la voz de Apolo, salieron Orfeo y Lino de sus respectivas grutas y cantaron los versos siguientes:

Orfeo.— *Nació para honor del mundo*
Siendo la beldad destinada
A restablecer nuestro reposo.
Lino.— *Es la virtud coronada*
Es la reina afortunada
Y el corazon de este gran héroe etc.

Despues de un razonamiento entre los tres, bastante largo, compuesto de recitativos y arias, sacando Apolo de

(1) Estos versos están traducidos literalmente por Teixidor de la traduccion francesa que se hizo del *Parnaso.*

los dos peñascos nueve piedras preciosas y llamando á las nueve Musas, que se presentaron en el teatro magníficamente vestidas, dioles una piedra á cada una para que la ofreciesen á la reina. Efectuáronlo así, y cada Musa cantó su copla que encerraba la moralidad alusiva á los colores de las piedras preciosas que presentaban á S. M. Caliope le dió una esmeralda; Polimia un topacio; Clio un diamante; Urania un agua-marina; Erato un amatista; Talia un rubí; Euterpe un topacio blanco; y Melpomene un jacinto.

Concluida esta oferta, apareció Virgilio sobre un escelente caballo que representaba á Pegaso precedido de dos timbaleros vestidos de moros, y despues de cantar un bello recitado, se apeó del caballo y lo ofreció á la reina cantando un aria. Concluida esta, se abrió una nube, y se vieron bajar de ella un gran número de genios y amores, con bandejas llenas de abanicos, cintas, listones, encajes y otras mil cosas propias al adorno de las damas; las que ofrecieron tambien á la reina cantando un armonioso coro, que duró todo el tiempo que S. M. tardó en repartirlas á las damas de su corte.

En esta funcion teatral, dice Perez, que se oyeron por primera vez unas chirimias mas perfeccionadas, cuyo tono era mas dulce y parecido á la voz humana; produciendo un grande efecto en los circunstantes, por la buena union que hacian con las arpas, vihuelas, violas, y violones. Tal vez estas chirimias de que habla Perez, fueran los oboes.

Aficionado el monarca á esta clase de espectáculos, mandó hacer un teatro en Palacio el año de 1563, bajo la direccion del maestro de su real capilla Mateo Flecha, segun Castellanos, en donde se oyó con entusiasmo al famoso poeta y cómico sevillano Lope de Rueda, que como dice Antonio Perez fué el embeleso de la corte. Cada vez mas perfeccionadas las comedias y representaciones teatrales

españolas en esta época, fueron enriqueciéndose con mas piezas de música, y ya no solo se oian arias y duos, sino tercetos, cuartetos y coros; pero cantados mal por los comediantes, á causa del retraimiento de los buenos cantores para ejecutar estas piezas de música en público teatro.

La cofradía de la *pasion* de Madrid creada en 1555, viendo el entusiasmo que produjo en los cortesanos la aficion de Felipe II por el teatro, solicitó con el objeto de aumentar los fondos del hospital que habia establecido, un privilegio, que le fué concedido por el monarca, para hacer un corral de comedias, y alquilarlo á los comediantes; y con este producto atender á las obras pias y benéficas de tan caritativa fundacion. En efecto, cercó tres terrenos uno en la calle del Sol y dos en la del Príncipe en los cuales en 1568 habia ya representaciones y canto.

La cofradía de la *Soledad*, solicitó otro privilegio como el de la *Pasion*, lo que dió lugar á un pleito que concluyó felizmente uniéndose dichas dos cofradías y edificando en 1579 el actual teatro de la *Cruz*, y en 1582 el del *Príncipe*.

Tanto en los primitivos corrales como en estos dos teatros, se cantaron farsas, é hicieron comedias con música, hasta que por un decreto de Felipe II dado en 2 de mayo de 1598 se prohibieron dichas representaciones.

La cofradia del hospital de Sauta Cruz de Barcelona, conociendo el aumento que podrian recibir las rentas de la beneficencia, pidió otro privilegio para hacer un teatro como los de Madrid y le fué concedido; consiguiendo ademas la privativa de canto y recitado en tres de abril de 1579; lo que nos prueba que esta clase de diversiones, eran por aquel tiempo mas frecuentes y productivas.

Estas y otras razones que no son de nuestra incumbencia relatar por ser agenas á esta historia, nos hace

creer bastante exagerado el prólogo de Cervantes á sus comedias, refiriendo el estado del teatro español en su tiempo. Y lo creemos asi, porque siendo esta diversion tan generalizada en España desde muchos años antes que Cervantes naciera, tanto en las iglesias como en las plazas públicas; habiéndolas Juan de la Encina introducido en la corte de los reyes Católicos, y representado en medio de un brillante concurso; hallándose en el codice manuscrito de Francisco Vilar escrito en 1582, existente en el ayuntamiento de Barcelona, que fue obsequiado en esta ciudad con fiestas dramáticas el rey Alfonso el Magno á su regreso de Nápoles en 1424, igualmente el rey D. Juan y su esposa Doña Juana cuando juraron los privilegios y constituciones de Cataluña en 1458, celebrando del mismo modo la entrada del príncipe de Viana en 1461 despues de su cautiverio, y los desposorios de la hija del rey D. Juan con el hijo del rey de Nápoles en 1477; la representacion alegórica que se ejecutó á la entrada de la reina de Castilla Doña Isabel en 1481, en la que habia tres cielos girando el uno contra el otro con luminarias y diversas imágenes de reyes, segun el dicho codice, circunstancia que prueba se conocia ya el aparato escénico; el tener el hospicio de Valencia en 1526 coliseo y casa de comedias de su propiedad; la Pragmática de trajes que se publicó en 1534 comprendiendo espresamente á los cómicos de ambos sexos, músicos y demas personas que asistian al teatro á cantar y tañer (1); la representacion de una comedia hecha en Valladolid para obsequiar al Príncipe Don Felipe el año de 1548, con muy lucidas decoraciones, segun Calbete de Estrella en el viage de aquel príncipe; y otras muchas representaciones eje-

(1) Ley 1.ª título 13 libro 6.º de la Novísima recopilacion.

cutadas en varios reinos de España; nos parece exagerado repetimos, que hablando Cervantes del tiempo de Lope de Rueda tan celebrado en la corte deslumbradora y lujosa de Felipe II, y tan considerado del clero de aquellos tiempos de fanatismo supersticion y alcurnia que fué enterrado en la catedral de Córdoba entre los dos coros como gran distincion; fueran los trages de un actor cuatro pellicos blancos, cuatro barbas, y cuatro callados encerrado todo en un costal: ni que el adorno del teatro fuese una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte á otra, detrás de la cual estuviesen los músicos cantando sin guitarra algun romance antiguo. Somos pigmeos ante el coloso Cervantes, pero aunque sea grande atrevimiento decirlo, la descripcion del prólogo á sus comedias, nos parece mas bien fábula de confusiones como las inventadas en sus comedias y entremeses, que reseña histórica y verídica de nuestro verdadero teatro.

Concretándonos pues á la música, que es nuestra mision, diremos que Cervantes en sus comedias y entremeses la dió un puesto preferente: no habiendo ninguna de ellas que no tenga bailes, serenatas, coros, ó arias. En la comedia titulada *El Rufian dichoso* dividida en tres jornadas, hay la siguiente escena.

Suenan desde lejos guitarras, sonajas, y vocería de regocijo. Todo esto de esta máscara y vision fue verdad, que asi lo cuenta la historia del santo.

FR. ANTONIO.—¿Pero que música es esta?
Que guitarras y sonajas,
Pues los frailes se hacen rajas?
¿Mañana es alguna fiesta?
Aunque música á tal hora,
No es decente en el convento:
Miedo de escucharla siento:
Válgame nuestra Señora.

(SUENA LA MÚSICA MAS CERCA.)

Padre nuestro, despierte,
Que se unde el mundo todo
De música: no hallo modo
Bueno alguno con que acierte:
La música no es divina,
Porque segun voy notando,
Al modo bienen cantando
Rufo, y de jacarandina.

Entran á este instante seis, con máscaras, vestidos como ninfas lascivamente; y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios, vestidos á lo antiguo y hacen su danza. Todo esto fué así, que no es vision supuesta, apócrifa, ni mentirosa.

CANTAN.

No hay comida que asi agrade,
ni que sea tan sabrosa,
como la que guisa Venus,
en todos gustos curiosa.
Ella el verde amargo jugo
de la amarga hiel, sazona;
y de los mas tristes tiempos
vuelve muy dulce las horas.
Quien con ella trata, rie;
y quien no la trata, llora;
pasa, cual sombra en la vida,
sin dejar de sí memoria,
ni se eterniza en los hijos,
y es cofio el árbol sin hojas,
siu flor, ni fruto, que el suelo
con ninguna cosa adorna;
Y por esto en cuanto el sol
ciñe, y el ancho mar moja,
no hay cosa que sea gustosa,
sin Venus blanda amorosa.

EL PADRE CRUZ.

No hay cosa que sea gustosa,
sin la dura Cruz preciosa.

Si por esa senda estrecha,
que la cruz señala, y forma,
no pone el plé el que camina
á la patria venturosa,
Cuando menos lo pensare,
de improviso y á deshora

caerá de un despeñadero
del abismo en las mazmorras.
Torpeza y honestidad,
nunca las manos se toman,
ni pueden caminar juntas
por esta senda fragosa:
Y yo, que en todo el cielo,
ni en la tierra, aunque espaciosa,
no hay cosa que sea gustosa,
sin la dura cruz preciosa.

MÚSICOS.

Dulces dias dulces ratos
los que en Sevilla se gozan
y dulces comodidades
de aquella ciudad famosa,
do libertad campea,
y en sucinta, y amorosa
manera Venus camina,
y á todos se ofrece toda;
y risueño el amor canta,
con mil pasajes de gloria:
no hay cosa que sea gustosa,
sin Venus blanda amorosa.

PADRE CRUZ.

Vade retro, satanás,
que para mi gusto ahora,
no hay cosa que sea gustosa
sin la dura cruz preciosa.

(VANSE LOS DEMONIOS GRITANDO)

Como se ve claramente, toda esta escena es de canto, ya por el metro igual del romance, como porque lo no cantado está en otra clase distinta de versos.

Cervantes al escribir este trozo de música, tuvo presente el efecto que producen en el teatro los contrastes, preparando esta escena de manera que en medio de un coro profano y alegre, destacase el canto místico de un religioso estasiado en santa contemplacion y luchando contra las tentaciones del mundo; y para finalizar esta escena con mejor éxito, elijió el enérgico y último esfuerzo de la virtud contra el pecado, redondeando de este modo un buen pensamiento musical.

No se crea que Cervantes fué el primero en introducir en medio de las comedias escenas de música en vez de los villancicos finales de Juan de la Encina y otros autores; pues antes que todos estos, en la famosa *Celestina*, libro divino cual no lo tiene ninguna otra lengua y superior en su género á cuanto nos ha quedado de los griegos y los romanos segun Barthio, encontramos una escena de música, la cual reproducimos con gusto para manifestar lo dicho, y por la dulzura y suavidad de los versos que entonces se escribian para el canto.

MELIBEA. — Canta mas por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oirte, mientras viene aquel señor, y muy paso entre estas verduricas, que no nos oigan los que pasaren.

LUCRECIA.— *¡Oh quien fuese la hortelana*
de aquestas viciosas flores
por prender cada mañana
al partir á tus amores!
Vistanse nuevas colores
los lirios y el azucena;
derramen frescos olores,
cuando entre por estrena.

MELIBEA. — ¡Oh cuan dulce me es oirte! De gozo me deshago: no ceses, por mi amor.

LUCRECIA.— *Alegre es la fuente clara*
á quien con gran sed la vea;
mas muy mas dulce es la cara
de Calixto á Melibea.
Pues aunque mas noche sea,
con su vista gozará.
¡oh cuando saltar le vea,
que de abrazos le dará!
Saltos de gozo infinitos
da el lobo viendo ganado;
con las tetas los cabritos;

Melibea con su amado.
Nunca fué mas deseado
amador de la su amiga,
ni huerto mas visitado,
ni noche mas sin fatiga.

MELIBEA. — Cuanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que á muy buen son lo dices, y ayudarte he yo.

LUCRECIA, MELIBEA.

Dulces arboles sombrosos
Humillaos cuando veais
aquellos ojos graciosos
del que tanto deseais:
Estrellas que relumbrais
norte y lucero del dia,
¿porqué no le despertais,
si aun duerme mi alegria?

MELIBEA. — Óyeme tú por mi vida, que yo quiero cantar sola (1).

Papagayos, ruiseñores,
que cantais á la alborada,
llevad nueva á mis amores,
como espero aqui asentada.
La media noche es pasada,
y no viene:
sabedme si hay otra amada
quel detiene.

(1) Notese en la parte recitada de Melibea el metro poético de los recitativos modernos,

—¡Oh cuan dulce me es oirte!
de gozo me deshago:
no ceses por mi amor.
. . . . . .
—Oyeme tú por mi vida;
que yo quiero cantar sola.

Cervantes despues de casado en Esquivias, segun sus historiadores, se hizo amigo de Don Vicente Espinel, novelista poeta y músico; autor de *Marcos de Obregon*, inventor de las estancias nombradas *espinelas* antes de llamarse *decimas*, y aumentador de la quinta cuerda á la guitarra. Este sabio literato y músico, es sumamente elogiado por Cervantes en su inmortal *Quijote*; en el *Viage al Parnaso* (1); en la *adjunta al Parnaso* (2), y en la *Galatea* (3). Teixidor lo nombra como gran profesor tanto en la práctica como en la teoría del arte (4), y Perez asegura que fué el mas sobresaliente tocador de guitarra en aquella época (5).

Para dar una idea de los conocimientos de Espinel en el arte, copiaremos lo que en su *Marcos de Obregon* dice (6), haciendo referencia á la conversacion tenida en una de las academias de música que á menudo solia dar el maestro Clavijo en su casa de Madrid. « Un dia, acabando de can»tar y tañer, y quedando todos suspensos, preguntó uno »que como la música no hacia ahora el mismo efeto que

(1) Este aunque tiene parte de Zollo,
Es el grande Espinel, que en la guitarra
Tiene la prima, y en el raro estilo. (cap. 2.°)

(2) Hablándo Apolo, dice: «Al famoso Vicente Espinel dará V. mis encomiendas, como á uno de los mas antiguos y verdaderos amigos que yo tengo.»

(3) Del famoso Espinel cosas diria
Que escedan al humano entendimiento,
De aquellas ciencias que en su pecho cria
El divino de Febo sacro aliento.
Mas pues no puede de la lengua mia
Decir lo menos de lo mas que siento,
No digo mas sino que al cielo aspira
Ora tome la pluma, ora la lira.

(4) Espinel era grande armonista teórico y práctico. Teixidor.

(5) Poseia el conocimiento de la vihuela como ningun otro en su tiempo, tanto en España como en Italia, añadiéndole la quinta cuerda que tanto ha enriquecido este instrumento. Perez.

(6) Descanso quinto.

»solia hacer antiguamente, suspendiendo los ánimos y »convirtiéndolos á transformarse en los mismos concep- »tos que iban cantando, como fué lo de Alejandro Mag- »no, que, estándole cantando las guerras de Troya, con »grande ímpetu se levantó y puso mano á su espada, »echando cuchilladas al aire como si se hallare en ella »presente. Dije yo á esto: Lo mismo se puede hacer aho- »ra y se hace. Replicome diciendo que despues que se »perdió el género enarmónico no se podia hacer. Dije yo: »Con el género enarmónico me parece que era imposible »hacerse, porque como la excelencia dese género consiste »en la division de semitonos y diésis, no puede la voz hu- »mana obedecer á tantos semitonos y diésis como aquel »género tiene; y así, aquel príncipe de la música, el abad »Salinas, que lo resucitó, solamente lo dejó en un instru- »mento de tecla, pareciendole que la voz humana con gran »trabajo y dificultad podia obedecerlo. Yo le ví tañer el »instrumento de tecla que dejó en Salamanca, que hacia »milagros con las manos, pero no le vi reducillo á que vo- »ces humanas lo ejecutasen, habiendo en el coro de Sala- »manca en aquel tiempo grandes cantores de voces y habi- »lidad, y siendo maestro aquel gran compositor Juan Na- »varro. Y que se pueda hacer y se hace con el género dia- »tónico y cromático, como halla las mismas circunstancias »y requisitos que el caso requiere, sucederá cada dia lo »mismo; y en las sonadas españolas, que tan divino aire y »novedad tienen, se ve cada dia ese milagro. Los requisi- »tos son que la letra tenga conceptos escelentes y muy agu- dos, con el lenguaje de la misma casta; lo segundo que »la música sea tan hija de los mismos conceptos, que los »vaya desentrañando; lo tercero es que quien lo canta ten- »ga espíritu y disposicion, aire y gallardía para ejecutarlo; »lo cuarto que el que lo oye tenga el ánimo y gusto dis-

»puesto para aquella materia; que desta manera hará la »música milagros. Yo soy testigo que, estando cantando »dos músicos con grande excelencia una noche una can»cion que dice:

Rompe las venas del ardiente pecho,

»fué tanta la pasion y accidente que le dió á un caballero »que los habia llevado á cantar, que, estando la señora á la »ventana, y muy de secreto, sacó la daga y dijo: Veis aqui »el instrumento, rompedme el pecho y las entrañas; que«dando admirados los músicos y autor de la letra y tonada, »porque concurrieron allí todos los requisitos para hacer »el efeto. — No les pareció mal á los presentes, porque »todos eran doctísimos en la facultad.»

Hay quien dice que Cervantes tocaba la vihuela y entendia perfectamente la música; mas si esto no puede afirmarse con seguridad, debe creerse era muy amante de ella como lo prueban los continuos elogios que en sus obras le prodiga, y su intimidad tanto con Espinel cuanto con don Salvador Luis.

Este cantor de la cámara y capilla de Felipe II y distinguido compositor de música profana, siguiendo sus aventuras amorosas dejó la corte y se estableció en Valencia, á donde con su talento artístico y su modo de cantar hizo las delicias del virrey y toda la nobleza, hasta que un cruel desengaño en sus amores, le decidió á dejar el mundo y encerrarse en la Cartuja. Cuando se efectuó su profesion en dicha órden, hallándose el rey Felipe III en Valencia quiso honrar á tan célebre cantor al despedirse del mundo, asistiendo como asistió, á la funcion religiosa que para aquel acto tuvo lugar.

Cristóbal Matías y José Galan cantores distinguidos de la corte de Felipe II y Felipe III siguieron tambien el ejem-

plo de D. Salvador Luis, tomando el hábito de Agustinos recoletos en el convento de Madrid.

Las farsas y comedias de Lope de Rueda, poeta y actor querido y agasajado de la corte; la proteccion de Felipe II á las representaciones profanas; y el objeto piadoso para que se destinaban los productos de estas; empezaron á desarrollar la aficion del público á los espectáculos de esta clase fuera de los templos, y volvieron á generalizarse la música profana y cantos populares, gloria de nuestra antigua literatura y por tanto tiempo sepultados en el olvido (1).

Varios obispos, oradores sagrados, y escritores de entonces, clamaron contra esta aficion del público á los espectáculos escénicos, apoyándose en que se habian hecho licenciosos y desarreglados y pervertian las costumbres desmoralizando al pueblo. Estos clamores determinaron á Felipe II el último año de su reinado á prohibir dichas representaciones, no para estinguirlas ni abolirlas, sino para enmendarlas, consultando á este fin las Universidades de Salamanca y de Coimbra, y á varios teólogos; de cuya consulta resultó, que las comedias no tenian malicia, sino donaire y gracia, y que no contenian pecado y sí puro entretenimiento por ser de cosas indiferentes y útiles cuando se dirigen á un fin honesto (2). La muerte del sobera-

(1) Mr. Depping en su *Historia descriptiva de los usos y costumbres de todas las naciones*, dice: «¿ Acaso no tienen los españoles sus antiguos romances, que han hecho durante siglos las delicias de la nacion castellana? Las proezas de los paladines, los prodigios de la brugería, los hechos de armas de los cristianos contra los moros, los sucesos ordinarios de la vida, la historia antigua, y aun la Biblia, todo era puesto en romances por los españoles y cantado con acompañamiento de guitarra. Por medio del canto y la guitarra es como declara frecuentemente su pasion el tierno amante bajo los balcones de su querida, con riesgo de ser rechazado y batido por un celoso rival.»

(2) Fueron consultores los sabios letrados Fr. Agustin, electo de Santo Domingo; el maestro Estévan de Ojeda, visitador; Gaspar de Córdoba; Diego de Alderete; Gerónimo de Almocin; Felipe de Campo; Mateo de Burgos; Francisco de Castroverde; el doctor Terrones; Diego de Avila; y Juan de Sigüenza.

no ocurrida por este tiempo, hizo esperar la resolucion sobre dicha consulta, del nuevo reinado que empezaba en su hijo Felipe III.

Muchos de nuestros compositores esclavos de la confusion que dominaba en la música; deseosos de dar libre rienda á las inspiraciones encarceladas; y temerosos al mismo tiempo de la marca que el rigorismo del arte unido al fanatismo religioso les impusiera, y aun su mismo estado eclesiástico; escribieron obras profanas llenas de pureza melódica y sencillez armónica, mas ocultaron sus nombres, y huérfanas se estendieron y generalizaron. Asi es como muchas obras y romances dieron celebridad á hechos gloriosos y á poetas oscurecidos; olvidándose las melodías con que se cantaban, tal vez por la orfandad en que nacieron, y el poco aprecio que por esta razon se hizo para ser escritas y conservadas por nuestros rigoristas maestros. Este poco amor al arte y exagerado rigorismo, han perdido la tradicion de nuestra música profana y con ella el *melodrama* nacional.

Uno de los muchos maestros que abandonó la España para respirar el aura vital del arte aclimatado en Italia, fué Bartolomé del Rey, discípulo de la universidad de Salamanca y cantor de la catedral de dicha ciudad. Este sabio compositor marchó á Roma, donde al poco tiempo de su llegada recibió el nombramiento de maestro de la capilla musical de San Juan de Letran, tanto por su gran talento, cuanto por la influencia de los muchos profesores españoles que habia en la capital del orbe cristiano, respetados por sus vastos conocimientos en el arte.

De este estimado maestro fué discípulo algun tiempo el célebre compositor Francisco Soriano, quien teniendo un tio cantor de la capilla Sixtina, marchó á Roma para estudiar la música; y habiendo hecho todos sus estudios en

esta capital completándolos con Palestrina y manifestando desde muy jóven su gran talento, le llamaron el *romano* como lo menciona el P. Martini en su historia; pero fué natural de la provincia de Osma y paisano y amigo de Francisco Soto que llegó á ser cantor de la capilla pontificia el año de 1565. Estas noticias recopiladas de los *Apuntes* de Perez, nos hacen creer hasta no tener otros datos mas verídicos en contra de los espuestos, que Francisco Soriano era español (1).

Nuestra desidia sin rival y ese constante apego á opiniones estrañas, nos ha inducido muchas veces á creer como verdades, invenciones estravagantes á cerca de nuestra nacion solo por ser importadas del estrangero: mas no estamos en el caso de seguir tan rutinaria costumbre. Cada uno tiene sus opiniones y estas deben ser respetadas, si el cimiento en que se fundan tiene solidez para encumbrar una verdad que la oscura historia de los tiempos ha hecho dudosa.

Nos vamos á ocupar de Fernando de Laso que, segun Fetis, todavía hay gran incertidumbre acerca de su verdadero nombre, y por consiguiente de su patria y nacimiento.

Llámanle unos Orlando Lassus, otros Roland Lassé y Roland de Latre, los italianos Orlando di Lasso, y algunos españoles Hernaudo Laso. Se han inventado varias fábulas para esta variacion de nombres, y cada escritor que ha tra-

(1) Las obras conocidas de Sorisno, segun Fetis, son: *Il libro di Madrigali á 5 voci.* Venecia 1581. — *Il libro secondo di Madrigali á 5 voci.* Roma 1752.— *Motetti á 8 voci.* Roma 1597.—*Il libro 1.° di Madrigali á 4 voci.* Roma 1601.— *Il secondo libro di Madrigali á 4 voci.* Roma 1602.—*Missarum liber primus.* Roma 1609. — *Canoni et oblighi di cento et dieci sorte sopra l' Ave mari stella á 3, 4, 5, 6, 7, y 8 voci.* Roma 1710.—*Il libro 1.° di salmi é motetti á 8, 12, 16 voci.* Venecia 1614.— *Il secondo libro de idem.* Venecia 1614. — *Villanella á tre voci.* Venecia 1617.—*Magnificat et Pasion á 4 voci.* Roma 1619

tado sobre el particular, lo ha hecho hijo de un pais distinto; lo que prueba el gran talento de esto célebre maestro compositor.

Habiendo opiniones tan contradictorias sobre Orlando Laso, y no siendo ninguna de ellas, aunque respetables todas, suficiente para convencernos de que este Laso pueda ser hijo de otra nacion que de la española; vamos á manifestar nuestra opinion de la manera mas clara y justificable que la historia y algunos escritos nos han proporcionado, entre las tinieblas en que se halla envuelto este caso de tanta utilidad y gloria para el arte músico español.

Dice Teixidor, escritor conocido y sabio maestro, en el autógrafo que de él conservamos, que Hernando de Laso nació en la provincia de Jaen; y Vicente Perez asegura, que nació en Andalucía y que las contiendas políticas hicieron emigrar de España á su noble familia, estableciéndose en Flandes en donde Laso continuó sus estudios en la música, á la que tenia una estremada aficion, siendo con el tiempo uno de los hombres que mas brillaron en el arte.

Conocido es en España por su nobleza el apellido Laso de la Vega y sabido de todos los que hayan leido las crónicas españolas, que Pedro Laso de la Vega hermano mayor del célebre Garcilaso, en tiempo de Carlos V se vió obligado á salir de España como rebelde y proscripto por hallarse complicado en una de las conspiraciones de las comunidades (1), estableciéndose en Flandes con su familia: De este Pedro Laso, fué hijo Fernando Laso; y de esta proscripcion del padre, resultaria el cambio de nombre en *Roland de Latre* como dice Delmotte; porque las fechas de los puntos que relatamos, son casi iguales á las que se citan por este y otros autores, aunque no la época del na-

(1) Historia del emperador Carlos V por Sandoval.

cimiento de Laso. Tales son los antecedentes en que fundamos nuestra opinion, concluyendo por asegurar que sin hacer violencia á la lógica, no puede decirse que Fernando de Laso pudo ser estrangero (1). Segun Cerone este gran compositor era en estremo diferente de todos los de su época, pues escribió en todos los géneros de música, ya grave y devoto, ya dulce armonioso y suave, ora lloroso y triste, ora airoso y alegre, mas siempre en disposiciones muy apropiadas para poderlas concertar con cualquier género de instrumentos de cuerda ó viento.

Los maestros compositores y escritores de música españoles que florecieron hasta fines del siglo XVI y que mas se distinguieron por sus obras, cuyos nombres hemos podido encontrar, son los siguientes.

Fernando de las Infantas, natural de Córdoba, autor de gran número de escritos teológicos, y de dos obras musicales cuyos títulos son: *Plura modelacionum genera que vulgo contrapuncta appellantur super, excelsos Gregoriano cantu*, impresa en Venecia 1570; y, *Sacrarum varici styli cantionum tituli spiritus sancti*, Venecia 1580 (2).—Felipe de Montes, el que segun Cerone escribió lindos y muy suaves pasos cromáticos, moles, lascivos y afeminados.—Juan Martinez, maestro de capilla de la catedral de Sevilla.

(1) Haremos mencion de las obras de este gran maestro en su biografia, en la cual confiamos poder dar mas noticias sobre su nacimiento.

(2) De este autor dice Cerone: «Quien quisiera saber muchas variedades y diferencias de contrapunto, y gastar el tiempo en ver cosas sabrosas de música y de que se puedo sacar observaciones buenas y apropiadas para contrapuntar, vea los ciento contrapuntos de don Ferdinando de las Infantas, cordobés, adonde hallará y verá cosas escondidas á muchos cantores; dignas de ser manifiestas á todos los contrapuntantes, mas no todas merecen ser imitadas de los buenos compositores. Con ser siempre un mesmo canto-llano lo que canta, guísalo de mil maneras y repítelo en mil lugares, refrescando siempre la memoria de ello.»

Publicó en 1560 una obra de música nominada: *Arte de canto-llano puesta y reducida nuevamente en su entera perfeccion segun la práctica.*—Pedro de Loyola Guevara, dió á luz en Sevilla en 1582, un *Arte para componer el canto-llano y para corregir y enmendar la canturia que esté compuesta fuera de arte quitando todas las opiniones y dificultades que hasta agora ha habido por falta de los que la compusieron.*—Juan Matías Viana, inventor del bajo contínuo segun Iriarte y otros autores españoles, aunque Fetis asegura que este invénto se le debe á Viadana.—Felipe Fragmengo autor de un libro impreso en Venecia en 1584 titulado *Madrigali á cinque voci.*—Tomás Hurtado catedrático de teología de Alcalá, Salamanca, y Sevilla, escribió un tratado de música con el nombre de *Chori ecclesiástici Antiquitati necesitate et fructibus.*—Martin de Tapia, publicó en Osuna 1570, su *Vergel de música espiritual especulativa y activa donde se tractan las artes del canto-llano y contrapunto en summa y en theoria.* — Martin del Rio, estudió en la universidad de Salamanca tomando el grado de doctor en 1574. Publicó una obra titulada *Disquisitiorum magicarum libri sex*, en el cual trata *De música mágica* en el libro 1.°—Diego Jimenez escribió á fines del siglo XVI un libro nominado *Lexicon Ecclesiástico.* — Francisco Montanos, publicó en Valladolid 1592 su *Arte de música theórica y práctica*, en el que manifiesta haber sido 36 años maestro de capilla de la catedral de dicha ciudad. De este autor se publicó otro *Arte de canto-llano* en Salamanca 1610. Tanto Montanos como el maestro Juan Martinez fueron enemigos del sistema de Boecio y escribieron contra él, segun Cerone.— Cipriano Huerta, dió á luz en Alcalá de Henares 1559, una obra sobre los instrumentos músicos usados por los hebreos, segun Perez.—Ivo de Vento, entró al servicio del duque Guillermo de Babiera en

la segunda mitad del siglo XVI y escribió un crecido número de canciones y motetes que fueron impresos en Munich(1).—Pedro Tapia y Antonio Torres, escritores romancistas; y Gonzalo Martinez ilustrador de la música española, segun Cerone. —Nicasio Zurita, maestro de capilla de la catedral de Tarragona y autor de escelentes composiciones. — Rodrigo de Ceballos, maestro de capilla de la catedral de Córdoba desde mayo de 1557 hasta octubre de 1561, que le reemplazó Diego Jimenez hasta fin de junio de 1563 en que murió; entrando á ocupar su plaza Andrés Villalar, la que tambien por fallecimiento, ocupó hasta 7 de enero de 1615 Gerónimo de la Cueva Duran. Todos estos maestros fueron escelentes compositores que ganaron sus plazas por rigurosas oposiciones.—Pedro Periañez, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Galicia; Francisco Cevallos, (hermano de Rodrigo maestro de Córdoba) de la catedral de Burgos; Alonso Malaver, maestro de la iglesia mayor de Villafranca; Sebastian Vivanco, maestro de la catedral de Salamanca; Bartolomé Quevedo, Bernardino Ribera, Andrés de Torrentes, y Cristobal Peñalosa, maestros de la catedral de Toledo; fueron tambien sobresalientes compositores.—Diego de Ortiz maestro de capilla del virrey de Nápoles en 1563 (2). —Tomás Santa

(1) *Cantiones sacræ 4 vocum.* Munich 1569.—*Cantiones germanicæ 4, 5, et 6 vocum*, 1570. —*Jentsche Lieder von 4 stimmen nebst 2 dialogis, einen von 8 und den andern von 7 stimmen* 1570.—*Cantiones 3 voc.* 1572.—Canciones alemanas seguidas de un diálogo á 8. 1573.— *Pequeñas canciones alemanas á cinco voces para cantar ó para tocar en los instrumentos.* 1576.— *Cinco motetes, dos madrigales, dos canciones francesas, y cuatro canciones alemanas á cinco y á ocho voces.* 1576.— *Canciones espirituales y mundanas á cinco partes y para igual número de instrumentos.* 1582. —*Nuevas canciones alemanas á tres voces.* 1591.

(2) Las obras que se conocen de este autor segun Fetis, son: *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violas, nuevamente dado á luz.* Roma 1553.—*Hymni Magnificat, salve, salmi, etc. á cuattro vocci.*

Maria en 1565, dió á luz en Valladolid una obra titulada: *Arte de tañer fantasía para tecla, viguela, y todos instrumentos de tres ó cuatro órdenes* (1). — Francisco Cervera, valenciano, en 1593 dió á luz en Alcalá su *Declaracion del canto llano*. Escribió y publicó otras varias obras de las cuales no se tiene noticia. — Domingo Durán, autor de dos tratados de canto-llano publicados en Toledo en 1590 bajo el título el primero, *Luz bella del canto llano*, y el segundo *Comento sobre la luz bellá*. — Francisco Vaqueras, Cristóbal Lainez, Pedro Riomonte, Baltasar Ruiz, Cristóbal de Reina, Andrés Silva, Juan Pedro Huranco, José Sepulveda, Bernardo de Montanos, Buch, y Soto de la Puebla, publicaron varios tratados de música y de vihuela en la segunda mitad del siglo XVI y escribieron escelentes composiciones armónicas y melódicas, segun de lo que ellos hablan, Cerone y otros autores. — Bartolomé Figueroa,

Venecia 1565. Segnn Eslava, en la Biblioteca imperial de Viena existen dos libros grandes de composiciones de Ortiz, conteniendo el primero, motete *Ut fidelium, lamentationes Jeremiæ Prophetæ*, feria 5.ª—*In cœna Domini, idem feria* 6.ª *id, Sabato*. El segundo libro encierra un gran número de *himnos, magnificat, salmos, motetes y cánticos*, siendo impreso en 1565. En la capilla real de Madrid, existian dos misas, varios himnos, dos villancetes, y nn *magnificat* do D. Diego de Ortiz, segun Nebra.

(1) En su *Arte de tañer fantasia*, dice hablando del becuadro y de el bemol, Fray Tomás de santa Maria: que, « cada uno de los ocho tonos, se forma y compone de ocho voces, que es nn diapason: para cuyo cumplimiento y perfeccion es necesario pasar de una propiedad á otra, por cuanto cada propiedad en particular no tiene mas de seis voces natnrales, que son, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Y porque dos de ellas son entre sí repugnantes y contradictorias; la cual contradiccion que es solamente de becuadro á bemol, y de bemol á becuadro, de ninguna manera se sufre en ninguno de los ocho tonos. Por tanto fué necesario que para pasar de estas seis voces natnrales, esta propiedad de natura fuese tan convenible que facilmente se pudiese acomodar á cualquiera de las otras dos contrarias para que cualquiera de los ocho tonos, con cnmplimiento de todas sus ocho voces, se pueda cantar sin contradiccion de becuadro y bemol. Y asi la propiedad de natura, en medio y temperamento y concordia dellas; y por esto es dicha, *propio canto natural*, sin la cnal ningnn tono, y con la cual todos los tonos pueden cumplir sus operaciones perfectas. »

publicó un libro bajo el título de *Templo militante, flori Sanctorum, y triunphos de las virtudes*; y en la segunda parte de este libro, inserta una cancion en elogio de la música, la cual está reproducida en el *Parnaso español*. — Luis Venegas de Hinestrosa dió á la estampa en Alcalá de Henares en 1557 un *Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y viguela, canto llano de órgano y contrapunto*.—Tomás de Avila, en 1585 publicó en Roma una obra que tituló: *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quatuor, quinque, sex et octo vocibus*.—Sebastian Raval, fué maestro de capilla del duque de Urbino virrey de Sicilia, y despues maestro de capilla de la catedral de Palermo. Las famosas contiendas y desafios artísticos de este maestro con Nanini, Soriano, y Falcone, lo hicieron mas célebre que sus obras, de las cuales no se conocen sino una coleccion de motetes impreso en Palermo en 1601 que lleva por título: *Libro de Motteti á* 3, 4, 5, 6, 8 *voci*.—Diego del Castillo, compositor de música y organista de la real capilla de S. M. publicó un *tratado de música para órgano*, y compuso varias obras de música de relevante mérito, conservándose en la biblioteca del Escorial dos motetes á cinco voces. —Pedro de Ureña, de quien ya hemos hecho mencion, inventor de la sétima nota de la escala, *Si*, y de un *tratado de música*.

CAPÍTULO XV.

Orígen del contrapunto artificioso.—Su introduccion en las iglesias.—Opinion sobre esta clase de música.—Orígen de las artes.—Géneros de música eclesiástica. —Estado de la música eclesiástica á fines del siglo XVI.—Música de cámara en este siglo.—Causa de su postracion.—Aficion de los españoles á la guitarra.—Motivos de esta aficion.—Escelencias de la guitarra.—Juan de Tapia —Fundacion del conservatorio de Nápoles.—Opiniones sobre nuestros conocimientos en general de algunos escritores estrangeros.—Diego Hurtado de Mendoza.—El *cortesano* de don Luis Milan.—Introduccion de nuevos instrumentos en la música profana.—Academias científicas.—Damas que sobresalieron en la música segun Lope de Vega.]

Las legiones bárbaras establecidas en la Germania, Francia, España y parte de Italia, cuando empezaron á desechar su natural rudeza cultivando las artes y adoptando las costumbres de las naciones dominadas, no pudieron comprender tan pronto las sensaciones del buen gusto; por cuya razon las estátuas griegas y romanas tan admiradas por su belleza y elegancia, eran tenidas por ellos en menosprecio haciéndolas servir, segun Eximeno, para formar los cimientos de los edificios; agradándoles en estremo una estátua de Atila ó de Ataulfo, con la cabeza redonda como una bola y las piernas del mismo diámetro que la cabeza.

Esta época de mal gusto, dió vida al contrapunto artificioso desconocido de los griegos, comenzándose á escribir esta estravagante música compuesta de muchas voces, que dan por resultado una confusion armónica que nada dice, ni nada significa.

Los santos padres y obispos de todas las naciones ca-

tólicas quisieron estirpar este género de música de la iglesia, y para ello reformaron la liturgia y dictaron disposiciones en los varios concilios que celebraron.

Donde mas cuidado se tuvo para la estirpacion de esta clase de música que llamaremos gótica, fué en España, no solo por estar mas adelantada que las demas naciones en el arte, sino por tener música propia y característica del género eclesiástico, como se deja espresado en el prólogo de este tomo y en el primer capítulo de esta obra.

La Germania y la Italia, fueron los primeros paises que empezaron á introducir el contrapunto artificioso gótico en los sagrados templos, aumentando sus intrincados laberintos con otros nuevos, y sus estravagancias con otras mayores, si bien revestidas de mas gusto y mas conocimientos, que no tuvieron sus inventores.

Sabido es, que sugeta ya casi toda Europa en el siglo XVI al fanatismo religioso, el género de música dominante en todas partes era el sagrado ó eclesiástico, y la lengua latina la única para las composiciones musicales; esceptuando España en cuyos templos católicos, se cantaban muchas cosas en lengua vulgar ó de romance; siendo este el principal fundamento de la sencillez melódica de nuestra música desde muchos siglos atras, de las primeras ideas de nuestro *melodrama*, y de la supremacia que en el arte tuvimos.

Estas melodías inspiradas é impregnadas por su candidez y dulzura, se escuchaban llenas de uncion religiosa en el templo, y fuera de él alegres é inocentes como las costumbres de la mayor parte de los habitantes de España.

Muchos de nuestros sabios maestros quisieron rechazar, como lo habian hecho nuestros antiguos obispos y hombres doctos, la introduccion en la iglesia de un género de música reprobado ya, y que iba á concluir no solo con

la sencillez de nuestras melodías, sino tambien con la severidad de nuestras escuelas; mas no pudieron conseguirlo, tanto por la proteccion de la corte á la nueva música, cuanto por los muchos que la adoptarón, y la emigracion de otros que pudieron contrarestarla.

Los espíritus triviales son generalmente afectos á las estravagancias, y estos espíritus cuya secta no se estingue jamás, tienen el instinto de hacerse respetar de los muchos, que son los que en este mundo componen la comunidad de los necios. Estos espíritus triviales repetimos, dieron poca estimacion á las composiciones mas escelentes que llevaban el sello de la novedad y sencillez, en la cual se halla el verdadero mérito de la música, llamándolas con desprecio *teatrales;* y enalteciendo y alabando, las resoluciones, las réplicas, las respuestas, los pasos de contrario movimiento, y otros artificios semejantes, denominándolos *género sagrado*.

No reprobamos repetimos los conocimientos científicos que dan por resultado el saber hacer estas combinaciones si son manejadas por hombres de genio que embelleciendo con ellas la melodía y armonía, den al mismo tiempo, sentimiento, claridad, y espresion filosófica á los conceptos de la letra: pero sí reprobamos que haciéndose gala de estos conocimientos intempestiva y descabelladamente, se ridiculice lo mismo que se quiere realzar, sea el efecto ininteligible para todos, y el arte pierda su prestigio y verdadero objeto. ¿Puede creerse acaso que en las dificultades y combinaciones estravagantes y raras se haya la supremacia del arte, el verdadero encanto del oido, y el recreo del alma? No, y mil veces no.

Las artes, creacion del hombre, tienen por base la naturaleza, de cuyos elementos diseminados se apoderan las facultades del racional reuniéndolos y modificándolos. La

naturaleza nos da todos los colores y todos los sonidos, y sin embargo la pintura y la música son obra nuestra. Mas si bien es esto una verdad, tambien lo es, el que no podemos hacer otro uso de ellas que el de copiar, simplificar, y reasumir las bellezas de esa naturaleza madre de todas las artes.

La belleza de la música nace de la igualdad de las vibraciones, y cuanto mas iguales y claras estas sean mas musical es el sonido; y siendo los acordes el resultado de una semejanza de vibraciones, si se mezclan y confunden en gran número sin la claridad é igualdad necesaria para que el oido las perciba, no existe el sonido musical. Por estas razones, la música está basada en la igualdad y claridad de las vibraciones, en la igualdad y claridad de las disposiciones de estas vibraciones, y en la igualdad y claridad de la coordinacion de los ritmos. El ruido y la confusion no es sonido musical; esta es la diferencia que hay entre la música propiamente dicha, y los elementos de la música.

Las aves, dice un autor, cuya parte instrumental y cuyos recursos no se estienden mucho, cantan para espresar sus deseos, su amor, su alegría, su pena, ó para divertirse. Al imitar sus acentos, no pribemos nuestro remedo de la pasion que lo anima, pues esto seria privarlo del alma: no reduzcamos estas cadencias brillantes, estas prolongaciones de sonido, estos suspiros melancólicos.

La música no es mas que el sentimiento del corazon. En las pasiones, la voz del hombre se eleva naturalmente hasta la melodía. Una sensacion agradable, un impulso de ira, de amor, de odio, de venganza, de deseo, dan al lenguage la acentuacion que constituye el fondo y la esencia de la melodía musical. Si una de las pasiones que mas engrandece y eleva el alma y la imaginacion del hombre induciéndolo á todo lo grande y sublime que en este mun-

do existe, es la religion. ¿Porque hemos de desechar del templo la sencillez melódica, y la claridad en las vibraciones armónicas, verdaderos agentes del oido para infiltrar en el corazon el amor, el respeto, y el arrobamiento? ¿Porque en confuso torbellino de notas y combinaciones rápidas hemos de envolver las grandiosas ideas y edificantes palabras de nuestros salmos y oraciones (1)?

No hay cosa mas difícil en las bellas artes que la facilidad; porque esta facilidad es hija de la inspiracion producida por la belleza que escita en el ánimo una sensacion clara y virginal. Esta claridad y sencillez es la poesía fundamental de la música estéticamente considerada; y á la música del templo débesele agregar la humildad de los sentimientos de religion y la devocion, para lo cual no se necesita otra cosa que sublimidad en la creacion, antítesis del mecanismo calculado. Asi lo comprendieron nuestros sabios prelados é inteligentes maestros; asi lo comprendieron despues nuestros clásicos y célebres compositores Morales, Fernandez, (nominado el maestro de los maestros españoles), Guerrero, Vitoria, y otros muchos; asi lo comprendieron Palestrina Pergolesi y tantos otros; tal han comprendido la mayor parte de los sobresalientes compositores de Europa.

« Dos géneros de música deben existir para el uso de la iglesia, dice Eximeno, el uno es el canto de la liturgia

(1) Salvador Rossa hablando de la música eclesiástica de su tiempo se espresa en estos términos;

Che scandalo é il sentir ne 'sacri rostri
Grunnir il Vespro, ed abbajar la Messa,
Ragghiar il *Gloria*, il *Credo*, e i *Pater nostri!*
Apporta d' urli e di mugiti impressa
L' aria agli orecchj altrui tedie é molestie,
Ch' udir non puossi una sol voce espressa.
Sicchè pien di baccano e d' inmodestie
Y sacrario di Dio sembra al vedere
Un' Arca di Noe fra tante bestie.

que se dirige precisamente á fomentar la devocion del pueblo; y el otro es la música que la iglesia permite para acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades, cuya música no es tanto un estímulo de la devocion, cuanto un sagrado entretenimiento del pueblo. El canto ordinario de la Liturgia debe ser sencillo, no solo porque se debe cantar las mas veces por el pueblo, sino tambien para formarse con la sencillez de los sentimientos de religion, y porque siendo mas compuesto y artificioso causa mas bien distraccion que devocion. La uniformidad del ritmo de una música sencilla aviva el movimiento igual de la sangre y la tranquilidad del espíritu, y atribuyendo este placer interior al objeto que la mente nos representa digno de culto, resulta la agradable devocion. » Tales son los efectos que producen el *Tantum ergo* y *Sacris solemne* compuestos por Santo Tomas de Aquino, segun el P. Isla; el *Pange lingua* por Sto. Tomas de Villanueva; el *trisagio* por Fr. Diego de Cádiz, y tantos otros cantos eclesiasticos.

Segun Severio Mattei, en tiempo de David y Salomon además de la Liturgia ordinaria, se cantaban en el templo varios salmos puestos en música por diversos maestros de capilla con orquestas mas estrepitosas que las usadas en nuestros teatros. Por imitar estos salmos, conservó la iglesia el sencillo canto de la Liturgia para fomentar los sentimientos de religion, y admitió en las grandes solemnidades la música de estrépito no solo como aliciente del pueblo, sino para imprimir en él con esta pompa del culto la grandiosa idea de nuestra religion católica. Por esta razon, la música sagrada por artificiosa y brillante que sea, debe conservar siempre la dulzura, la gravedad y la claridad en los conceptos de la letra, y la sencillez, bases en que se fundan nuestros

sagrados ritos, nuestra fé cristiana, y nuestras costumbres en general.

Estas ideas sin embargo, fueron olvidadas por gran número de nuestros inteligentes maestros á últimos del siglo XVI, y llevados del furor de la moda que dominaba en el arte, escribieron obras de mucho estudio y paciencia, pero sin el principio filosófico para lo que fueron escritas, porque las ideas nuevas del género que escribian, y del gusto creado, se lo prohibian ó ridiculizaban. Estimulados por las ricas y descansadas prebendas de los magisterios de capilla, gastaban el tiempo en inventar combinacioues difíciles y tranquillas engañosas, para superar á los demas, ó bien para sorprender en algun plan de ejercicios de alguna oposicion, ó ya para hacer ver el examinando que sabia mas que el examinador. Por estas causas muchas de las obras que hoy existen en los archivos de nuestras iglesias, son modelos sin iguales de paciencia y estudio, mas node inspiracion y gusto, porque no lo puede haber en ninguna clase de obras en donde domine la confusion, por mas bien combinada que esta se halle, ni pueden tenerse por obras clásicas las cimentadas tan solo sobre un estudio mecánico que la naturaleza del arte reprueba:

En este estado se encontraba la música sagrada en España á fines del siglo XVI generalmente hablando, si bien todavía se conservaban grandes resíduos de la primitiva escuela española, en elegantes y bien combinadas composiciones de los maestros Montanos, Ceballos, Duran y muchos otros.

La música de salon ó de cámara en el siglo XVI participó tambien de la mezcla de escuelas y confusion de ideas, como se deja ver en los *Strambotes y Ensaladas*; (1) pero

(1) Las *Ensaladas* segun Rengifo en su arte poética eran unas composiciones

esta clase de composiciones no tuvieron tanta aceptacion, ni tan larga vida como los sencillos romances, villanescas, madrigales, villancicos, jacarandinas, rufas, redondillas, esparsas, y otras muchas que con tanta aficion se cantaban con acompañamiento de guitarra, instrumento el mas usado en este siglo y anteriormente, aunque se conocian tambien los de técla y se tocaban con gran perfeccion segun manifestaremos mas adelante.

Esta preferencia dada á la guitarra, sobre el clave, nos manifiesta bien claramente el delicado oido y estremado gusto y aficion á la verdadera música cimentada en la espresion y sencillez melódica, como lo vamos á demostrar por las opiniones de un escritor estrangero; con mas placer, habiendo oido y leido ridiculizar este instrumento por algunos maestros y profesores españoles, sin duda alguna amantes de su patria.

La guitarra madre del violin, é hija del laud de nuestros abuelos, y de la lira griega, es muy fácil de construir y de tocar. Todo hombre organizado para la música sacará armonías y sabrá servirse de ella, sin que un maestro tenga que indicarle su pentagrama.

Para agradar á un público numeroso no hay duda que son débiles los sonidos de la guitarra, mas para el músico solitario ó en familia, tiene un atractivo y un encanto

formadas de coplas redondillas, entre las cuales se mezclaban todas las diferencias de metros no solo españoles sino de otras lengnas, sin órden de unas á otras y al alvedrío del poeta; y segun la variedad de las letras, se iba mudando la música, llamándolas por esta razon *ensaladas*. La *Orfénica Lira* de Fuenllana publicada en 1554 contiene varias composiciones musicales como son: *soncios*, *villanescas*, *madrigales*, *romances y ensaladas* compuestas por Pedro Guerrero, su hermano Francisco, Mateo Flecha, Vazquez, Bernal, Rabaneda y Fuenllana; y tambien varios *strambotes* en francés é italiano de Lemus, Comfesta, Verdalot y Arcadet. En esta coleccion de piezas de varios autores puede verse la diferencia de unas y otras composiciones.

indefinible. Vibra sobre el pecho del hombre, le pertenece toda entera, y los dedos del ejecutante interrogan á sus cuerdas, sin la intervencion de un teclado. Cuanto mas inmediato es el contacto del músico con su instrumento, generalmente son mas sensibles y poderosos los acentos que de él dimanan. La zampoña entre los instrumentos de viento, y el bandolin entre los de cuerda no tienen ninguna espresion: en el primero, el soplo que sale del pecho tiene que recorrer un grande espacio; y es bien conocida la aspereza del eterno *pizzicato* del bandolin, que no pulsa el dedo, sino que el estremo de la pluma hace vibrar. Al contrario el arpa, el violin, la flauta, que se encuentran bajo los dedos y que anima el aliento del músico, responden á su alma, y se inspiran en sus intenciones.

La guitarra espresiva como todos estos instrumentos, y colocada como ellos bajo la inmediata inspiracion del hombre, tiene suspiros, lamentos, acentos de gozo, de triunfo, de amor y de orgullo, de que carece el piano; estos acentos son débiles, es cierto, les falta la fuerza y el ruido, y no será sin duda en el teatro en donde se conocerá su valor y mérito. ¿Se colgarian en las paredes de un vasto salon los esmaltes de Petitot, las miniaturas de nuestros artistas, ó los pequeños lienzos de Mieris? No ciertamente, sino que se pondrian al alcance de nuestra vista, para admirarlos de cerca y conocer su valor. Es necesario para que la guitarra produzca su efecto, cierta eleccion de circunstancias y localidades: una velada de otoño, un oscuro soto, un aposento poco espacioso, un profundo silencio. Entonces es cuando el delicado tenor de las cuerdas medias, y el bajo de las graves, nos conmueven á pesar de su suavidad inperceptible; entonces esta débil máquina encuentra no solamente sonidos melo-

diosos, sino acentos heróicos y marchas guerreras, himnos religiosos y oraciones melancólicas, baladas y canciones rústicas y alegres: toda la música en fin, toda la armonía, pero en una escala diminuta.

Los habitantes de España, de este pueblo que se concentra mas que ningun otro en sus sensaciones y que goza de ellas con el deleite mas íntimo, no han perdido jamás su culto á la guitarra. Los historiadores nos hablan de un ejército portugués que obligado á batirse en retirada, dejó once mil guitarras sobre el campo de batalla. Durante las guerras de sucesion, un oficial español enviado á hacer un reconocimiento, sorprendió á un centinela enemigo en el momento en que fastidiado tal vez, estaba templando su guitarra. El oficial que vió que el enemigo no sabia hacerlo, tomó la guitarra, la arregló y se la entregó diciendo: *Ya está templada.* No hay duda pues de que se oculta una fuerza secreta en un instrumento que tanto influjo ejerce en el alma.

Hé aquí porque los españoles prefirieron la guitarra á todos los demas instrumentos, preferencia que nos da á conocer su organizacion particular para la música, causa de la preponderancia que sus cantos populares han tenido y tienen en todas partes de Europa.

Al paso que las diversiones teatrales iban conquistando prosélitos, la música profana adquiria mas animacion en la sociedad haciendo mas frecuentes los saraos y tertulias tan necesarias para la cultura de los pueblos, á pesar del tiro que les hacia el poder eclesiástico, ya en conversaciones particulares, ya en algunas obras dadas á la luz pública, y hasta en las cátedras del Espíritu Santo y de la penitencia. El mismo Cerone tan acérrimo enemigo de la música profana, ridiculiza el que en España se tuviese á la música por inventada solo para los eclesiásticos y reli-

giosos, y que esto fuera causa de que muchos caballeros no se dedicasen á su cultivo y estudio. (1).

Sin embargo de todo esto y aunque lentamente, fué ganando terreno otra vez en la sociedad la música profana, y las reuniones filarmónicas fueron generalizándose no solo en la corte sino en algunas provincias. Mas esta clase de composiciones quedó estacionada por no ser suficientes las reuniones de pasatiempo y recreo para mejorarlas, enaltecerlas y darlas vida, sin una decidida proteccion y estímulo, y sin escuelas científicas en donde el genio guiado por el saber y no solo por el instinto hiciese mas rápidos sus adelantos, y el poeta supiese entresacar y combinar la dulzura de las palabras y los metros mas adaptables á la espresion de la música.

Para este objeto se necesitaba la creacion de reuniones ó academias científicas, y estas academias, era difícil crearlas en España, teniendo por enemiga la falange eclesiástica cuyo poder era temible.

El célebre Juan de Tapia, en el reinado de Carlos V trató de establecer ó mas bien de resucitar nuestras antiguas academias provenzales, comprendiendo su importancia para el mayor desarrollo de una de las ciencias que mas efectos producen en el ánimo, desechando los cuidados, aliviando y disminuyendo las fatigas del que trabaja, recreando los cansados miembros, destruyendo los movimientos de la ira, refrenando los vicios, mejorando las costumbres, y dulcificando los sufrimientos de nuestra vida. Para llevar á cumplido término este pensamiento, pidió proteccion, rogó, suplicó; mas todo en vano, teniéndosele por ignorante y necio. Desesperado con tan mala acogida, marchó á Napoles á donde fué colocado en clase

(1) Melopeo pág. 130.

de capellan de una de aquellas iglesias; y decidido á llevar á cabo sus planes, determinó ponerlos de nuevo en planta, sujetándolos á las ideas del siglo en que vivia y á su estado eclesiástico, limitándolo á la enseñanza de los que hubiesen de cantar en las iglesias, y fundándolos bajo la advocacion de nuestra señora de Loreto. Todas estas consideraciones fueron inútiles, dando el mismo resultado que en Madrid, y teniendo todos por descabellado é irrealizable el pensamiento del sacerdote Tapia. Empero si grande era la empresa y los obstáculos, mas grande fué la perseverancia de este célebre español, y resuelto á fundar una academia de música, se decidió á pedir limosna de provincia en provincia y de pueblo en pueblo, hasta reunir la cantidad suficiente para el objeto; y á los nueve años de sufrimientos y penalidades, logró establecer en Nápoles en 1537 el primer conservatorio de música conocido, pasando despues por la proteccion del virrey á ser establecimiento real.

La España, una de las naciones donde mas genios han brotado, nunca estos han podido desarrollar sus grandes pensamientos, ó ya por el tiránico despotismo de unos gobiernos, ó ya por el demasiado liberalismo de otros. Mr. Guizot dice, que en España no han faltado los grandes talentos ni los grandes conocimientos, pero que estos son hechos aislados arrojados aquí y allá en la historia española, como palmeras en los arenales.

Tiene en parte razon Mr. Guizot, porque los hechos de los españoles en todos los ramos del saber, han servido siempre para embellecer con fragantes flores las historias estrangeras, mientras España viendo con indiferencia el ostracismo de sus mejores hijos, se ha convertido en inculto arenal, por la ignorancia de sus gobernantes, que dedicados única y esclusivamente á su llamada política, han mi-

rado casi con desprecio todo lo que no tendia á este objeto, dando lugar á que las naciones estrañas nos hayan regalado lindezas por el estilo de estas: *Buscad una grande idea ó una institucion fecunda que la Europa deba á la España: no la encontrareis.* Tales palabras ni han salido de la pluma de un evangelista, ni de la imparcial de historiadores verídicos; y por consiguiente, no merecen rebatirse.

Los biógrafos del famoso don Diego Hurtado de Mendoza, autor entre otras admiradas producciones literarias con que se cnvancce nuestro repertorio nacional, de la lindísima novcla «*El Lazarillo de Tormes*; dicen que este autor, *tercero de nuestros poetas clásicos, y primero de nuestros prosistas*, hallándose en Florencia desempeñando el respetable cncargo de embajador imperial, ocupaba el tiempo que le dejaba libre la política complicada de aquella difícil época, en el cstudio de las letras, en la poesía, y en *componer canciones*. Debemos inferir quc, no constándonos fuese músico el esclarecido Mendoza, y viéndolo por otra parte en una edad avanzada componiendo letrillas para canciones amorosas, estas fueron á la sazon la moda y el prurito de la española galantería, no solo en la sociedad del vulgo, sino tambien en la de la aristocracia cortesana.

Prueba dc esta verdad es el libro titulado *El Cortesano* dedicado á Felipe II y publicado en Valencia en 1561 por don Luis Milan, caballero valenciano de ilustre cuna, gentil hombre de la casa del duque de Calabria, gran músico, y segun Cerdá y Rico en sus notas al *canto de Turia*, tan diestro en el arte de tocar toda clase de instrumentos de cuerda que le apellidaban el *orfeo*. Este libro que forma un tomo en 8.° de 240 hojas, sin foliacion, y cuyo título nos demuestra que su contenido era la instruccion y recreo de la nobleza de aquel tiempo, se compone de varias poesías, canciones, villancicos, esparsas, redondillas, diálogos fes-

tivos y animados, y otras composiciones de gran mérito, sin haber entre ellas ni los *strambotes* ni *ensaladas* de orígen flamenco.

Antes de publicar Milan su *Cortesano*, dió á luz en Valencia en 1534 y se reimprimió en 1535, el *Maestro ó músico de vihuela* (1), libro curioso, y del cual segun los eruditos Gayangos y Vedia (2) se pueden sacar muchas noticias para la historia de nuestra poesía popular, puesto que tanto Milan como Francisco Salinas en su libro *De música*, conservaron el primer verso de muchos romances y cantares, que no se encuentran en las colecciones impresas ni manuscritas.

Enriquecida nuestra música profana no solo con las flautas, violines, violones, y violazas, segun Cerone, á mas de los instrumentos de tecla ya conocidos y de las arpas, laúdes, y guitarras, sino de la variedad y fluidez de la poesía; á últimos del reinado de Felipe II quisieron algunos nobles caballeros fomentar este género creando academias científicas, entre las cuales merecen ser mencionadas, las tenidas en casa del Caballero de Gracia Modenes, y las de don Juan de Borja mayordomo mayor de S. M. C. la emperatriz doña Maria de Austria, hermana de Felipe II, en las que se reunian los mas sobresalientes profesores de aquella época, y las personas de mas alta distincion en la corte.

Don Bernardo Clavijo, catedrático de la universidad de Salamanca y organista de la real capilla de SS. MM. Felipe II y Felipe III, tuvo tambien por los tiempos á que vamos haciendo referencia, academias científicas en su casa

(1) Don Luis Milan fué llamado á la corte de Portugal por el rey D. Juan III, el que en estremo aficionado á su grande habilidad y talento en la música, le nombró su gentil hombre y le asignó siete mil cruzados de renta.

(2) Véanse las notas al segundo tomo de la historia de la literatura española por Ticknor.

como se deja dicho en el capítulo XIV, y de las cuales formaba parte el célebre Espinel, de quien á mas de Cervantes y otros autores, Lope de Vega hace tan grandes elogios de su mérito (1). Describiendo dicho Espinel en su *escudero Marcos de Obregon* las academias musicales de Italia y particularmente de Milan centro entonces de la música italiana, dice: « Tañíanse vihuelas de arco y de mano, arpas »é instrumentos de tecla con grande destreza: movíanse »cuestiones acerca del uso de esta ciencia; pero no se po»nian en el estremo que estos dias se ha puesto en casa del »maestro Clavijo donde ha habido juntas de lo mas grana»do, y purificado de este divino (aunque mal premiado) »ejercicio. Juntábanse en el jardin el licenciado Gaspar de »Torres, que en la verdad de herir la cuerda con aire y »ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasa»jes de voz y de garganta, llegó al estremo que se puede »llegar; y otros muchos sugetos muy dignos de hacer »mencion de ellos. Pero llegado á oir al mismo maestro »Clavijo en la tecla ,á su hija doña Bernardina en el arpa, »y á Lucas de Matos en la vihuela de siete órdenes, imi»tándose los unos á los otros con gravísimos y no usa»dos movimientos, es lo mejor que yo he oido en mi »vida; pero la niña que ahora es monja de Santo Do»mingo el Real, es monstruo de naturaleza en la tecla »y arpa. » (2)

Haciendo referencia Teixidor á estas academias tenidas en casa de Clavijo, dice, que siendo Espinel tan inteligente en la música, habiendo oido los mas escelentes profesores

(1) En la introduccion á la comedia *La viuda valenciana* dirigida á la señora Maria Leonarda, dice Lope de Vega: « Si vuesamerced hace versos, se rinde Laura, terracina; Ana Vins, alemana; Safo, griega; Valeria, latina; Argeniaria, española; si toma en las manos un instrumento, á su divina voz é incomparable destreza, el padre de esta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito etc.

(2) Descanso 5.°

de Italia en toda clase de instrumentos, así como tambien al célebre clavicordista flamenco Cristiano y á su hija, á los cuales la reina de Ungría por su singular habilidad trajo á España; habiendo tambien oido las obras tanto vocales como instrumentales compuestas por los mas célebres compositores italianos y flamencos sin esceptuar las del célebre Anselmo de Willaert; no desconociendo las obras de los maestros españoles siendo Espinel tan grande armonista teórico y práctico; y sin embargo de todo esto preferir al maestro Clavijo, es una prueba auténtica, de que este era superior á todos los de su tiempo.

De la relacion de Espinel, continua Teixidor, tambien se deduce, que los españoles eran superiores en la referida época á todas las demas naciones en la música instrumental; viéndose claramente que las damas españolas se dedicaban á esta clase de música con feliz éxito, como se comprueba con lo dicho por Espinel sobre la hija de Clavijo monja de Santo Domingo el Real de Madrid, y lo que Lope de Vega escritor coetaneo aseguraba diciendo; que despues de un sin número de diestros profesores de música, admiraba la corte tres Isabeles y damas de la primera distincion, todas de tan dulce y agradable voz, tan diestras en el arte de cantar y tocar el arpa que podian competir con las tres gracias: no siendo de inferior mérito doña Inés de Mendoza natural de Toledo, tanto en el canto como en tocar el arpa, porque de ella se decia que podia competir con Francisco Huete el mejor profesor de este instrumento en su época.

Lope de Vega, principe de la poesía española, milagro de la naturaleza, y pasmo del orbe, como le llama nuestro distinguido literato y sabio erudito don Juan Eugenio Hartzembusch en el prólogo á sus comedias, tambien ejercitó la música quizá porque sabia, segun el doctor Juan

Perez de Montalban (1), que tocaba al buen poeta la noticia de este arte *como lo advierte Horacio en su sátira nueve, diciendo que los versos medidos tienen cierto parentesco con los compases de los pies en el ejercicio de danzar, con el movimiento de las manos en la destreza de las armas, y con la entonacion de las voces en la armonía de la música.* Nos ocuparemos del sublime ingenio de Lope de Vega en el capítulo siguiente.

Si bien en la época á que hacemos referencia las academias científicas de música no se generalizaron todo lo que debian, tambien fueron causa de los buenos resultados que se vieron en el arte en el reinado de Felipe III.

(1) Fama póstuma á la vida y muerte del doctor Fr. Lopez Feliz de Vega Carpio.

CAPÍTULO XVI.

Adelantos del siglo XVI.—Las costumbres de los reyes son la moda de sus vasallos.—Proteccion de Felipe III á la música.—Introduccion de los obligados y solos de los instrumentos en la música eclesiástica.—Fundacion de la capilla de música del monasterio de la Encarnacion en Madrid.—Maestros de capilla de las Descalzas reales desde su fundacion hasta 1836.—Id. de la Encarnacion.—Compositores de la primera nobleza de España.—El Marqués de Cabrega.—Don Alejandro Giron.—Don Martin de Silva.—El maestro don Bernardo Clavijo.—Opinion de Perez sobre este maestro.—Bautizo de Felipe IV.—Fiestas dadas en Valladolid.—*El templo de la virtud*, melodrama.—Viages de Felipe III.—*Los titanes*, melodrama.—*Las naciones orientales reconocidas á su bienhechor*, id.—*La selva de amor, sin amor*, id.—Aficion á la música profana á principios del siglo XVII.—*Barcos y barquillos*.—*Gigas*.—Eduardo Lobo.—Profesores y aficionados citados por Lope de Vega.—Mejoras del teatro español.—Lope de Vega.—Influencia de nuestro teatro en las costumbres de las naciones estrangeras.—Nuestra música sirvió de norma al *melodrama* estrangero.

Felipe II concluyó su reinado cubierto con el rico y esplendente manto de gloria que las letras y las bellas artes le tejieron ocultando debajo de él sus crueldades, y legando á su hijo Felipe III una época brillante de adelantos que habia creado para engrandecer su reinado y su nombre. Romey dice, que al finalizar el siglo XVI, España campeaba en Europa mas que por sus riquezas, hechos de armas y vastos dominios, por sus artes sublimes y su peregrina literatura.

Si algun siglo merece la memoria de los posteriores á pesar de su fanatismo religioso, es sin duda alguna el siglo XVI, del que puede decirse segun Andrés, se originó el moderno sistema europeo. Carlos V cambió la faz de todos los gobiernos de Europa; el concilio de Trento reformó la

disciplina eclesiástica, y mejoró la policía de la iglesia: Felipe II sacando ventajas de las Américas, introdujo un nuevo comercio y una nueva marina, que dió por resultado la economía política de todo el mundo: el descubrimiento de la pólvora fué cambiando la práctica militar: y el conocimiento de las lenguas, la elegancia en escribir, la erudicion, las ciencias sagradas y profanas, la poesia, la música, la pintura y la escultura, tanto en Italia como en España dieron el nombre de siglo de Oro al siglo XVI.

Los filósofos sin embargo, llamaron á este siglo, siglo de paralogismo, porque segun la opinion del referido Andrés, pretendieron que todo el estudio de la erudicion y cultura de las lenguas, se hiciese con el trabajo de la memoria sin que la razon tuviera parte alguna ni fuese escitado el entendimiento para ir en busca de la verdad y las nobles teorías, asegurando no podian sacarse de los escritos de estos tiempos ni exactitud en el pensar, ni solidez en el raciocinar, ni crítica filosófica, porque pretendian que estuviese aun en prisiones el entendimiento humano sin atreverse á usar de su libertad.

Cuando los franceses, alemanes, é ingleses modernos, se avergonzarian de escribir hoy como lo hicieron sus autores mas celebrados en el siglo XVI al cual llaman rústico y medio bárbaro; los italianos y españoles respetan aun con orgullo y como verdaderos modelos, á sus escritores de aquel tiempo.

Si el estudio de la elegancia latina podia decirse era general en todas las naciones civilizadas, la cultura del idioma vulgar debia considerarse reducida solamente en Italia y España, resultando de esta cultura los adelantos en la música profana tan característica en nuestra nacion, madre de todas las demas en esta clase de melodías, como lo comprueban las cantigas de don Fernando III, y su hijo don Alonso el Sábio.

Las obras teóricas de Bartolome Ramos de Pareja vasadas en las doctrinas de nuestros antiguos maestros, ilustraron el arte musical europeo dando á conocer el temperamento del teclado: los siete libros *de música* del erudito filologo, poeta, filósofo y matemático Francisco Salinas, llamado por muchos escritores el moderno Didimo, adquirieron una universal celebridad por las sábias doctrinas que estendieron: las composiciones armónicas de nuestros maestros, fijaron la sencillez y naturalidad de las voces y la armonía en la música eclesiástica dando espresion á los conceptos de la letra; y los cantos dulces y apasionados de nuestra poesía vulgar, enriquecieron la música profana de las demas naciones.

Al concluir un siglo de tanto desarrollo artístico y literario, concluia tambien nuestra primitiva escuela musical, dejándonos esclavos de sistemas diversos y estraños, si bien haciendo esfuerzos grandes para superar á los que nos esclavizaron, habiendo sido esclavos nuestros, aunque no para romper las cadenas que tanto nos alagaban por la novedad de sus dificultades. Empero si la música eclesiástica adoptó con afan estos sistemas, y la enseñanza primordial se vició con ellos, tambien volvió á encumbrarse la música profana, desplegando la dulzura y pureza de nuestros cantos, reconciliándose con la poesía y demas bellas artes, y volviendo á aparecer dictadora del buen gusto sobre la escena del teatro español, como lo habia sido antes en el sagrado templo de la religion católica.

No hay duda alguna que las costumbres de los reyes son la norma de sus súbditos, siendo la aficion predilecta del soberano la moda y el prurito de sus vasallos. El rey Dionisio, discípulo de Platon, era tan afecto á las matemáticas, que los mejores tapices, doseles y colgaduras de sus palacios eran triángulos, cuadros, círculos, pentá-

gonos, y otras figuras geométricas usadas por los matemáticos: sus cortesanos y vasallos al ver esta aficion, quitaron sus colgaduras y tapices, blanquearon sus paredes, pintaron en ellas las propias figuras que el soberano, y todos se hicieron matemáticos. *Principis exemplo totus componitur orbis.*

Felipe III aficionado desde niño á la música y á los profesores de ella, protegió á estos y aumentó entre sus súbditos la aficion al arte; siendo las reuniones y academias artísticas y literarias mas frecuentes y provechosas, y el teatro mas estimado. Escelente profesor el monarca, quisieron imitarlo sus cortesanos, y todos ellos fueron músicos, y gran parte de la primera nobleza hasta compositores.

Por este tiempo, y aun antes segun Teixidor, comenzaron á oirse en las principales iglesias de España, algunas entradas y ritornelos obligados de varios instrumentos, y cantábiles en los acompañamientos formando cantos distintos de las voces, con particularidad en los villancicos y otras piezas en idioma vulgar; introduciéndose tambien despues en las lamentaciones y misereres de semana santa. Dicho Teixidor manifiesta haber visto escrita en el año de 1619 por el maestro Oliac, la primera lamentacion del miércoles santo obligada de bajoncillos y arpas, y el *Ploram ploravit etc.* á solo obligado del último instrumento.

En el año de 1616 se fundó en Madrid por doña Margarita de Austria esposa del rey D. Felipe III, la capilla de de música del real monasterio de señoras Agustinas llamado de la Encarnacion, bajo la misma forma que se hizo la de las Descalzas reales por doña Juana de Austria hermana de Felipe II. En este monasterio como se deja dicho, no habia maestro de capilla señalado, porque todos los cape-

llanes de S. A. á mas de ser célebres cantores, eran buenos compositores: en el de la Encarnacion puede decirse lo mismo, con respecto á los capellanes titulares que formaban la capilla de música. Es cierto que en el año de 1598 obtuvo título de maestro de capilla de las Descalzas reales D. Francisco Montero; pero tambien lo es, que en el de 1615 tenia el mismo título D. Francisco Davila y Paez viviendo aun Montero, puesto que este no falleció hasta el 1630, y aunque Paez consiguió cédula real de aumento de sueldo por el magisterio, no se llamó sino capellan de Su Alteza por las razones alegadas.

Los capellanes titulares de las Descalzas reales que siguieron á Montero con el dictado de maestros de capilla, despues de la muerte de D. Francisco Davila y Perez acaecida en 1648, hasta la estincion de estas capillas de música en 1836, fueron : don Sebastian Perez de Velasco; don Gabriel Diaz, cantor de la cámara de Felipe IV; don Pedro Martinez Velez; don Tomás Micieces, catedrático de música jubilado de Salamanca; don Cristóbal Galan maestro que fué del Rey; don Matias Juan Vaena; don Juan Bonet y Pancdés profesor de cámara de Cárlos II; el doctor don Vicente García; D. José San Juan : don José Picañol; don Antonio Ripa; don Manuel Mencia; don Francisco Gibert y Teixidor, y don Francisco Xavier Gispert.

En el monasterio de la Encarnacion fueron capellanes titulares con el nombre de maestros de capilla, desde su fundacion hasta su estincion: Patiño, Duron, Viana, Capitan, Rodrigo, Roldan, Muelas, Mir y Llusá, Hita, Gutierrez, Balius, Ducassi, y don Lorenzo Nielfa distinguido maestro y compositor, con cuya amistad nos honramos, y á quien debemos estas apuntaciones.

Las obras de los nueve primeros maestros de la Encarnacion estan escritas á ocho real con mucha intelligen-

cia; las de los otros cinco compositores son tambien de gran mérito y enriquecidas de una buena instrumentacion.

La costumbre de cantar en las iglesias, cantatas, duos, tercetos y cuartetos, era tal en el reinado de Felipe III, segun Teixidor, que seria larga narracion si hubieran de referirse los sugetos que se dedicaron á su composicion fuera de los maestros de capilla, mencionando algunos caballeros aficionados, tales como el marqués de Cabrega, don Alejandro Giron, y don Martin de Silva, personas de la mas distinguida nobleza de España.

Del marqués de Cabrega poseemos una tonada compuesta á Santa Teresa de Jesus el año de 1624 para cantarse en las fiestas de su beatificacion, cuya poesía copiamos por creerse composicion de dicha santa (1).

ESTRIVILLO.

Fuego, mortales, fuego
piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.
Que en Teresa, una flecha divina
ha hecho que á ser esfera llegue
lo que fué incendio.
Clemencia cielos
pues que ya en su pecho
lo que empezó centella
ya es elemento.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

COPLAS.

Piedad cielos soberanos
pronuncia Teresa ardiendo,
que á tanto tropel de gloria
no es capaz el pensamiento.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

Señor, Teresa se abrasa
en ese tu amor inmenso

(1) Véase en las láminas, el núm. 10.

y de espíritu envidioso
quiere fallecer el pecho.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

No pido señor divino
en la herida que padezco,
treguas, sino fortaleza,
alivio, si no es esfuerzo.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

No señor me desampares
que es á mi á lo que mas temo,
y es quejarse de las dichas
muy humano sentimiento.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

De esta mi mortal flaqueza
es de lo que mas me quejo,
pues no puedo aun con el alma
amaros como yo quiero.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

Arda Señor en buen hora
este edificio pequeño,
mas no falte la materia
porque no cese el incendio.
Piedad, favor, socorro,
clemencia cielos.

—

De don Alejandro Giron poseemos tambien una tonada á San Juan Bautista, cuya letra composicion del mismo autor dice así: (1)

ESTRIBILLO.

Rapaz agraciado
galan pulidito
Oigame, olga,
que gracia que tiene
que lindo galan.

(1) Vease en las láminas el número 11.

Valgate Junio
por dia festivo
y que regocijo
nos causa al nacer
este hermoso Juanito.

COPLAS.

De este montañesito que hoy nace
canto la gala
y diciendo que Juan es su nombre
galan pulidito
digo su gracia.

—

De su madre bailaba en el vientre,
rara alegria;
y es que el arpa del cielo escuchaba
galan pulidito,
virgen que dicha.

—

Aun su padre enmudece naciendo,
y es que deseaba,
que la voz de su hijo le esplique
galan pulidito
cierta palabra.

—

Como deudo del Ave María
nace el muchacho,
y fué este niño sin ser padre nuestro
galan pulidito
santificado.

—

Mayoral de un rebaño copioso
verle creyeron,
pero tuvo señaladamente
galan pulidito
solo un cordero.

Las composiciones musicales de don Martin de Silva no las conocemos, y solo Teixidor asegura que pudiera decirse mucho acerca del sobresaliente mérito de ellas.

Estos tres compositores mencionados y muchos maestros de capilla de los reinos de Castilla en aquel tiempo, fueron discípulos de don Bernardo Clavijo catedrático de música de la universidad de Salamanca, organista y des-

pues maestro de la real capilla de S. M. y clavicordista de su real cámara. Este gran maestro á la muerte de D. Tomas Luis de Victoria acaecida en el año de 1602, segun Perez, desempeñó la plaza de vice-maestro do dicha real capilla, y por fallecimiento de Matías Romero, gran compositor y contrapuntista quo desempeñaba el magisterio desde la muerte del flamenco Rocher posterior á la de Victoria, entró Clavijo á ocupar esta plaza el año de 1619.

Las obras do Clavijo, dice Perez, son de un gran mérito tanto por la maestría con que están escritas, cuanto por la facilidad y genio creador que todas ellas demuestran. Como organista y clavicordista ora el primero do su tiempo, pareciendo al escucharle quo dos inteligencias distintas se encerraban en una, pues su facilidad y dulzura en el clavicordio eran en estremo opuestas á los pasos intrincados y difíciles que ejecutaba en el órgano. »

Ninguna do las obras de esto reputado compositor conocemos, ni sabemos donde puedan encontrarse; aunque creemos quo algunas de ellas existen, puesto que habiendo escrito muchas, tanto eclesiásticas como profanas, y no siendo posiblo quo todas ellas se encerrasen en el archivo de la real capilla pasto de las llamas en 1734, máximo teniendo Clavijo tantos discípulos maestros do diferentes catedrales, y muchos particulares; estamos persuadidos que en algun abandonado rincon de los muchos archivos que existen en las iglesias do España, ó entre papeles viejos de alguna casa particular, se encontrarán obras de tan eminente maestro, quo habrán respetado todavia, el polvo, la desidia, y hasta la ignorancia de sus guardadores, para que algun dia salgan á luz y aumenten el orgullo de nuestra patria y la riqueza do nuestro arte.

Dice Perez, que Clavijo no solo gozaba del favor del so-

berano, sino del aprecio de toda la grandeza y del respeto de los poetas y literatos de aquel tiempo; siendo el autor de la música de un melodrama ejecutado en Valladolid el año de 1605 en celebridad del natalicio del príncipe don Felipe.

Vamos á narrar las grandes fiestas que tuvieron lugar en la celebracion del nacimiento de Felipe IV, segun Porreño y otros autores, tanto por la magnificencia con que se ejecutaron, cuanto por la parte que en ellas le cupo á la música:

El dia 8 de abril de 1605, estándose acabando de cantar en la capilla mayor los maitines de viernes santo, nació el rey D. Felipe IV. Al saberse tan fausta nueva, fué tal la alegria del pueblo vallisoletano, que olvidando la tristeza y recogimiento de el dia, se iluminó espontáneamente la ciudad, se echaron á vuelo las campanas, y por todas partes se escucharon alegres canciones, instrumentos músicos, y gritos y aclamaciones de verdadero regocijo.

Cantóse el sábado santo un solemne Te-Deum por un crecido número de voces é instrumentos, al que asistió el rey en persona y toda la grandeza de España. El 28 de mayo dia fijado para el bautizo del principe, por la mañana salió una lucida comitiva de la iglesia de San Pablo con direccion á la catedral en donde se cantó una misa del maestro Romero. Dicha comitiva la formaban el rey Felipe III; el cardenal de Toledo; el príncipe de Piamonte; su hermano el príncipe Filiberto Emmanuel gran prior de Castilla; el duque de Lerma; el del Infantado; el de Alva; Condestable de Castilla; otros muchos Grandes y nobles caballeros; y seiscientos religiosos de la órden de Santo Domingo que por este tiempo se hallaban reunidos de todas partes de la cristiandad para celebrar el capítulo general. El lujo y la riqueza de los trages de todos los cortesanos que

componian dicha procesion, era deslumbrador y sorprendente; estrenando tambien los criados, pages y oficiales de S. M. ricos vestidos de color dorado, blanco y carmesí.

Por la tarde, tuvo efecto el solemne bautizo en la iglesia de San Pablo, en cuya capilla mayor y en el centro de ella, se hallaba colocada sobre una gradería cubierta de alfombras, la pila de piedra en que fué bautizado santo Domingo de Guzman, traida de Caleruega para este grandioso acto. A un lado de dicha pila bautismal, habia una cama á donde debia ser desnudado el príncipe, cubierta con ricas cortinas: y al otro un dosel, bajo del cual estaban colocados todos los objetos necesarios para la ceremonia sacramental. El altar mayor se hallaba adornado con un frontal ricamente bordado de gruesas perlas, con la flor de Lis de oro, y toda la iglesia colgada de ricos paños de oro y seda.

El duque de Lerma llevaba al regio infante en los brazos cubierto de un tafotan blanco anudado al cuello; al lado derecho del duque, iba el príncipe de Piamonte que era el padrino, y al izquierdo su hermano el gran prior de Castilla. Detrás del príncipe Felipe, seguia la señora infanta doña Ana de Austria en una silla que llevaban los criados de la reina, y al lado derecho se veia á D. Antonio de Cardona y Córdoba duque de Sessa mayordomo tambien de la reina. En pos de la infanta iban doña Leonor de Sandoval condesa de Altamira, aya del príncipe; la condesa de Lemus, la de Miranda, la duquesa de Cea, la de Frias, la del Infantado, la de Sessa, la de Alva, las condesas de Niebla, Ribadabia, Puñonrostro, Paredes, y otras muchas señoras de gran nombre.

La condesa de Altamira recibió en la iglesia al príncipe, y habiéndolo desenvuelto en la cama ya preparada, lo entregó al padrino, y descubriendo D. Alvaro de Carbajal

la pila que se hallaba cubierta con un tafetan, el cardenal administró el sacramento del bautismo, poniendo por nombres al regio infante, Felipe, Domingo, Victorio.

Fueron llamados para asistir á este acto, el arzobispo de Búrgos, D. Alonso Manrique; el obispo de Valladolid; el inquisidor general D. Juan Bautista de Acebedo; el obispo de Segovia don Pedro de Castro; el obispo de Astorga don Antonio de Cáceres; y el obispo de Osma don Enrique Enriquez. Las seis bandejas de plata en que estaban el mazapan, la vela, el cepillo, el salero, el aguamanil, y las toallas, estuvieron encomendadas á don Beltran del Cueva duque de Alburquerque; don Juan Fernandez de Velazco, Condestable de Castilla; don Juan Hurtado de Mendoza, duque del Infantado; don Antonio Alvarez de Toledo y Beamont, duque de Alba; don Antonio Enriquez de Toledo, conde de Alba de Liste; y Ruy Gomez de Silva, duque de Pastrana.

El tercer dia de Pascua de Pentecostes, salió la reina á misa á la iglesia de San Llorente acompañada de la infanta doña Ana en una riquísima carroza, á cuyo estribo iba el rey á caballo vestido de blanco; y delante los príncipes de Saboya, y todos los Grandes y nobles señores y señoras de la corte.

Hecha por estos mismos dias la rectificacion del juramento de las paces á que habia venido el almirante de Inglaterra Cárlos Hobard, conde de Notinghan, Baron Huiviard Delphinghan y caballero de la Jarretierra, asistió este con los caballeros que le acompañaban, á las fiestas reales que fueron mas alegres y animadas por esta coincidencia.

Por la tarde del dia en que salió la reina á misa, se ordenó un juego de cañas en el cual tomó parte el soberano. Despues de haberse corrido muchos toros bravos en la plaza dispuesta para el efecto, entraron en dicha plaza gran

número de músicos vestidos de tafetan encarnado, tocando trompetas y timbales, y tras ellos doce acémilas cubiertas con ropones de terciopelo carmesí y las armas de S. M. bordadas, y debajo un letrero que decia *Philippus Tertius*. Llevaba cada acémila dos palafreneros vestidos de librea; las cinchas y cuerdas de las acémilas eran de seda, los barrotes de plata y las planchas en que iban las armas reales engalanadas con hermosos plumages. Seguian á estas, veinte y seis caballos de S. M. con jaeces dorados muy recamados de joyas y pedrería, cubiertos con telliees de terciopelo carmesí, bordados en ellos unas cifras de tela de oro. Iban delante los caballerizos y pages del Rey, y los picadores furrieles y otros oficiales de las caballerizas: despues marchaban los caballerizos y pages del príncipe de Saboya, y quince caballos muy bien enjaezados, con telliees de terciopelo negro bordados todos de plata; y tras de estos, seguian veinte caballos del Condestable de Castilla con jaeces verdes.

Corrieron cañas, S. M. y el duque de Lerma, despues todos los demás caballeros, y por último el príncipe de Piamonte y su hermano. Salieron de la plaza todos los justadores á mudar caballos y volvieron á entrar en caracol, guiando S. M. su puesto, y el duque de Lerma tras él; y el otro puesto el príncipe Victorio y su hermano al lado suyo. Acabado el caracol, se dividieron en ocho cuadrillas, distinguiéndose por su destreza entre todos el rey Felipe III.

Por la noche tuvo efecto, para terminar las fiestas, un *sarao* que dió principio con un pequeño *melodrama* titulado *El templo de la virtud*, misto de baile pantomímico; concluyendo dicho *sarao* con un baile general entre todos los espectadores. El salon del palacio en donde se ejecutó el espectáculo se adornó magníficamente: en el frontis se

colocó el teatro á cuyo estremo se veia el templo de la virtud, y encima de él, un músico con un clarin representando la Fama.

La funcion dió principio por el toque de clarin de la Fama, sirviendo este toque de tema para una sinfonía ejecutada por un gran número de instrumentistas divididos en dos partes y colocados unos enfrente de otros. Concluido este armonioso concierto, en el cual el clarin de la Fama tenia no pocos obligados, se abrieron las puertas del templo y apareció vistosamente iluminado, con un coro de mugeres que empezó á cantar un himno á la virtud en el que habia estrofas á solo, y á duo, respondiendo á todas ellas el siguiente coro:

Mas ya el virgíneo coro
ocupa con su Apolo la real puerta
que sobre quicios de oro
la humana magestad la tiene abierta;
y es por donde visita
al hijo de Felipe y Margarita.

Al concluir este himno, se vieron salir del templo, con órden y lujosamente ataviados, gran número de profesores de violin, violones, chirimias, sacabuches y otros muchos instrumentos de aire. Despues de estos, seguian un coro compuesto de señoras Meninas representando las virtudes que debe tener un príncipe, del modo siguiente: la *Magestad* con una espada y en la punta diversas flores; la *Liberalidad* con un sol; la *Seguridad* con una áncora de plata asida de una maroma de seda; la *Prudencia* embrazando un escudo en medio del cual se veia un espejo y un triángulo de oro, significando los tres tiempos, pasado, presente y futuro: la *Espe-*

ranza con un ramo de laurel; y la *Paz* con otro de oliva. Este coro formaba una vistosa danza delante y alrededor de un magnífico carro triunfal en el que iba sentada la infanta doña Ana de Austria representando la *Virtud*. Dicho carro figuraba una popa de navío con muchas labores en relieve de diversas fantasías, y trofeos muy bien dorados y modelados; y tiraban de él dos hacas muy pequeñas, cubiertas con aderezos de tela y oro carmesí y vistosos penachos. La infanta llevaba una celada de oro en la cabeza con muchos diamantes y plumas, y en la mano un cetro tambien de oro, en cuyo remate habia colocado un pájaro celeste. A los pies de la *Virtud*, iba la *Felicidad* vestida de oro carmesí con mucha y costosa pedrería; sobre el tocado una ave fénix; en una mano una cornucopia, y en la otra el cuerno de la abundancia.

Al llegar el carro en medio de la escena, cesó la danza, y la *Felicidad* cantó un recitado con su aria, mandando á las ya dichas virtudes que no desamparasen jamás al recien nacido príncipe de España; apeándose despues con la *Virtud*, la cual se sentó en una silla de brocado preparada de antemano en la puerta de su templo, la *Felicidad* á sus pies, y las demas virtudes por su órden en las gradas del ya dicho santuario.

Cuando hubo desaparecido el carro de la *Virtud*, fué trasformada parte de la escena en un magnífico aposento cubierto de espejos, presentándose á la vista del espectador y delante de la *Virtud*, catorce ninfas lujosamente adornadas con faldas y jubones de tela de plata bordadas de escarchado, elegantes tocados guarnecidos de plumas blancas con cabos de tul de plata, y joyas de perlas, rubís, diamantes y otras piedras preciosas de un valor inmenso; y catorce personajes vestidos á la romana con túnicos hasta las rodillas de tela de oro color anaranjado co-

faldetas y almenajes bordados de oro, mantos de tela de plata cogidos en el hombro y recogidos en el brazo izquierdo, y sobre el pecho magníficas cadenas de perlas y diamantes. Estos catorce senadores romanos, bien cantando ó recitando, decian gran número de sentencias morales y políticas concernientes á la paz y buen órden de Europa; y las ninfas respondian á cada uno de los pareceres de estos personajes, cantando en coro sentenciosas letrillas. Segun algunos autores, á mas de ser vistosa y deleitable esta escena por lo bello de la música, era sumamente instructiva para los soberanos y estadistas.

Concluida dicha escena, salió una comparsa de músicos vestidos á la veneciana, tocando una nueva sinfonía, á cuyos dulcísimos ecos, (1) se vió descender una hermosa nube de la que salieron veinte y ocho parejas de baile, y despues de estar todas ellas en el teatro, desapareció dejando ver otra, que abriéndose á tiempo señalado, dió paso al rey y á la reina que enmascarados como los demás, formaron parte de un sorprendente baile figurado.

Finalizado este, los reyes se sentaron en dos sillones de brocado que habia dispuestos á los dos lados de la *Virtud*, quitándose las caretas, lo que efectuaron todos los demás. Otra danza artificiosa ejecutada por seis Meninas siguió á la anterior, concluida la cual, dió principio el sarao, alternando en las danzas el rey y su augusta esposa, y haciendo bailar á los concurrentes que ellos designaban, entre los cuales bailó el conde de Pert pariente del rey de Inglaterra, con notable destreza. Cuando creyó oportuno Felipe III dar por terminada la funcion, mandó que se empezase la *Danza del Acha* que era en aquel tiempo la conclu-

(1) Porreño en sus *Dichos y hechos de Felipe III*, dice: « Cantaron los coros, y cesando ellos, se vió en la música de violines un son particular inventado para este propósito. »

sion de los saraos. En esta danza tomó parte el almirante de Inglaterra de pareja con una dama de la reina.

Los invitados á esta fiesta fueron en número de tres mil, entre los cuales se hallaban los embajadores, Grandes, y nobles señores de la corte; los arzobispos de Toledo y Burgos y demás prelados que asistieron al bautizo, los maestros compositores de la capilla y cámara de SS. MM. D. Matías Romero y D. Bernardo Clavijo; y la servidumbre del rey y de la reina.

Aficionado Felipe III desde su menor edad á la música y espectáculos teatrales, apesar del fanatismo de la época, cuando empuñó el cetro de sus vastos dominios, dió mas amplitud á esta clase de diversiones, si bien dictó prudentes leyes para organizarlas y morigerarlas. Jóven el soberano, amante de la paz y de fiestas y regocijos, sus continuos viages por España fueron un nuevo aliciente para aumentar la aficion de los pueblos á toda clase de espectáculos, y particularmente á la música y baile, placeres innatos en todos los españoles.

Efectuado en Valencia el casamiento de Felipe con Margarita Renata en 1599 con grandes fiestas, pasaron dichos soberanos á Barcelona en donde al hacer su entrada pública por la puerta de San Anton, detuvo á la comitiva una agradable música compuesta de voces é instrumentos, mientras descendia en una hermosa nube un niño ricamente vestido de angel que entregando al soberano las llaves de la ciudad, le dió la bien venida en unos elegantes versos latinos, continuando la música un son mas animado y alegre, para manifestar el entusiasmo de que estaba poseida toda la ciudad por tener en su seno á tan régios huéspedes. Siguiéronse varias fiestas en el tiempo que permanecieron en esta ciudad, lo propio que sucedió en Zaragoza á su paso para Madrid.

Despues de este viage, quiso Felipe ver algunas provincias de España, dando principio por la imperial Toledo donde fué recibido con una grandeza digna del mas grande soberano de la tierra; no cupiéndole en este recibimiento poca gloria á la música, tanto en el sagrado templo como fuera de él.

Entre las fiestas que mas llamaron la atencion del soberano en Segovia, fueron una danza ejecutada por los niños de coro de aquella iglesia representando todos los reinos, cuyas armas llevaban cada uno de ellos en tafetanes de colores, que al compás de la música iban desplegando y mostrando en vistosas conbinaciones; y la mascarada que hizo el comercio de la ciudad, manifestando la grandeza de Motezuma, del modo siguiente. Habrian la marcha gran número de indios ricamente vestidos y cubiertos sus trages de perlas y piedras preciosas, montados sobre magníficos caballos cuyas riendas cabestros y acciones eran de oro fino. Seguian muchos elefantes, camellos, ciervos y carneros cargados de riquezas; y despues veíase á Montezuma sentado en unas andas cubiertas de plumas, espejos, y oro, llevadas por doce indios; siguiéndolo gran número de trompetas y timbales, y cerrando la comitiva una sorprendente danza de avestruces que con los picos llevaban el compás, haciendo un raro acompañamiento á la música de sonajas y gaitas que muchos negros tocaban.

Ciudad Real, Salamanca, Medina del Campo, y muchas otras poblaciones compitieron en el lujo y suntuosidad de sus fiestas y diversiones para obsequiar al soberano, hasta su regreso á Madrid.

Por motivos agenos á esta obra, se trasladó la corte á Valladolid en el año de 1601, mas tanto por la poca salubridad del clima, cuanto por las comodidades que Madrid

tenia para los reyes, y la donacion de doscientos cincuenta mil escudos que el Ayuntamiento hizo al monarca, volvió la corte otra vez á Madrid en el año de 1606, en donde Felipe III protegiendo las letras y las artes cual lo habia hecho su padre, inmortalizó su reinado ante la Europa, que debió su cultura literaria á nuestros poetas de entonces.

El año de 1619 determinó Felipe III visitar el reino de Portugal con toda su familia, como lo efectuó saliendo de la corte el 22 de mayo, dirigiéndose por Trugillo, Mérida, Badajoz, Elvas, Estremóz, Monte mayor, Almada, y Monasterio de Belen. Se embarcó en este punto con apacible y favorablo viento, llendo las galeras á remo y los barcos á vela, siendo estos en tan gran número, que cubrian la superficie del rio, y todos ellos empabesados y haciendo oir dulces y deliciosas músicas de instrumentos; sin faltar en tan régio y sorprendente cortejo, tritones, sirenas, ballenas, delfines, caballos marinos, y otros monstruos de mar, fabricados con grande artificio imitando perfectamente á los naturales.

El muelle de Lisboa se veia cerrado con gran número de barandillas de madera torneadas doradas y plateadas, divididas en espacios convenientes entre los que habia pedestales que sostenian elegantes matronas representando, una á *Lisboa* que tenia los brazos abiertos en demostracion de recibir en ellos al monarca; otra el *Zelo* teniendo en una mano un globo y en la otra un ala; la *Verdad* sosteniendo un espejo; la *Felicidad* con una bandeja llena de corazones que ofrecia á S. M.; el *Amor* con un ramo de adormideras y una llama de fuego; y la *Obediencia* con un yugo en una mano y en la otra un ala.

Desembarcó el rey y su familia entre gran salva de artillería y arcabucería, y tocando aires marciales las músicas que habia en la real y demas buques surtos en el mue-

lle. Toda la nobleza de Portugal vestida con ricas galas aguardaba al soberano, y entregándole el presidente del Ayuntamiento las llaves de la ciudad, las recibió alegremente, y montó despues á caballo para hacer el paseo. Felipe III vestia un trage negro de seda con botones de oro, sombrero de tafetan con cintillo de diamantes y plumas tambien negras, espada, botas con calcetas y espuelas doradas. Llevaba las riendas del caballo don Garcia de Castro en ausencia de don Alvar Perez de Castro, conde de Mon-Santo á quien como alcaide mayor tocaba este oficio. Delante de S. M. marchaban ocho maceros y otros tantos reyes de armas, Arantes y Pasabantes con cotas de las armas de Portugal, y los ministros y oficiales de justicia de la corte y la ciudad; detras, la nobleza del reino á pié descubiertas las cabezas, y los oficiales de la casa real.

Toda la carrera se hallaba sembrada de yerbas y flores olorosas, y de suntuosos arcos triunfales, y por toda ella infinidad de músicas y danzas. Despues del primer arco de triunfo estaba el Ayuntamiento con un magnífico palio de brocado que llevaban el presidente de la cámara y otros consejeros, debajo del cual siguió S. M. hasta la puerta de la ciudad en donde el doctor Ignacio Ferreira del consejo de la conciencia y órdenes, en pie sobre una tarima de tres gradas hizo el discurso de costumbre, besando la mano al monarca.

Llegada á la iglesia mayor la régia comitiva á donde aguardaba el arzobispo de Lisboa y todo el clero, se cantó un solemne Tedeum, concluido el cual se dirigió S. M. á Palacio, y antes de despedir el cortejo, le encargo al presidente de la cámara que no quitasen los arcos y colgaduras, pues queria verlo otra vez todo despacio; lo que efectuó al otro dia en carroza descubierta con sus hijos, llenando de contento á todos los portugueses esta determinacion, por

el aprecio que con ella hacia á los festejos que le habian preparado.

Conociéndose la aficion del monarca al teatro y á la música, se ejecutaron en estas fiestas dos *Melodramas* que llamaron en gran manera la atencion del rey y de todos los espectadores. El uno se titulaba *Los Titanes*, dispuesto por el Proveedor Diego de las Casas y los oficiales de la Aduana; siendo el argumento alusivo á la espulsion de los moriscos valiéndose de le fábula de los Titanes, la cual simbolizaba con los temerarios esfuerzos de los moriscos que convocando las fuerzas africanas y turcas como los Titanes acumulando montes á montes, intentaron perturbar la paz y ofender á la autoridad real, como aquellos conquistar el cielo y despojar de él á Jupiter que con un rayo los deshizo y echó al infierno, como Felipe III hizo con los moriscos echándolos al Africa. El otro *Melodrama* titulado: *Las naciones orientales reconocidas á su bienhechor*, fué costeado y dirigido por los jesuitas en su colegio de San Anton; siendo los interlocutores del dicho melodrama, las quince provincias de Oriente vestidas con sus propios y particulares trajes: *Malabar* llevaba por divisa una palma, y en la mano un coco de Maldivia con pimienta: *Aravia* una ave Fenix, y una navcta dorada con incienso: *Persia* un gigante, y perlas en sus conchas de nacar: *Cambaya* tres yervas particulares de su pais, y un vaso de cristal con añil: *Decan* un juego de ajedrez, del que se creen inventores sus naturales, y un vaso de cristal lleno de diamantes: *Bengala* unas cañas de azucar entrelazadas, y un vaso de Habada: *Perú* un perro, y una salva de oro con esmeraldas: *Malaca* duriones: *Samatra*, un cris, arma propia de la gente de esta tierra, y una taza de oro llena de mirra: *Sian* un águila con un palo en el pico: la *China* un Abanillo, y una caja de Charán con almizcle: el *Japon*

unas barras de plata, y un animal, medio pez y medio zorra: *Maluco* un pájaro del paraiso y un cofre de tortuga lleno de la fruta llamada clavo: *Etiopia* un leon con una cruz en las garras, y un vaso de unicornio lleno de oro: y *Ceilan* un elefante, y un vaso de nacar con canela.

Tanto el uno como el otro melodrama, fueron acompañados de pantomimas, bailes artificiosos, vistosas decoraciones, y admirables perspectivas; y la música compuesta, segun un manuscrito francés, por el maestro Enrriché de nacion francesa; mas Teixidor asegura, que dicho compositor era catalan, por haber visto algunas tonadas compuestas en esta misma época por Enrriché ó Enriqué natural de Cataluña.

A su vuelta de Portugal Felipe III cayó enfermo de gravedad en Casarrubios y habiendo recobrado la salud milagrosamente, segun los historiadores, por la intercesion de San Isidro Labrador, cuyo cuerpo fué llevado al instante por la villa y cabildo eclesiástico de Madrid, se hicieron grandes fiestas, y en medio de ellas se ejecutó otro melodrama titulado; *La selva de amor sin amor*, letra del célebre Lope de Vega y música de don Bernardo Clavijo maestro ya de la real capilla. (1) Lope de Vega que insertó este melodrama en el poema titulado *Laurel de Apolo*, en su dedicatoria al almirante de Castilla D. Juan Alfonso Enriquez de Cabrera, dice, que lo peor que hubo en la representacion de esta obra fueron sus versos.

Los interlocutores que formaban el argumento de *La*

(1) En el prólogo de dicho melodrama se observa que se nombran los reyes Felipe é Isabel, y esto hace creer que se representó, no en tiempo de Felipe III sino en el de Felipe IV, y probablemente en las funciones que la villa de Madrid celebró por los años de 1623 cuando el príncipe de Gales vino á pedir la mano de la infanta doña Maria.

Selva de amor sin amor, eran: *Venus*, *Amor*; *Silvio amante de Filis*; *Jacinto amante de Flora*: *Manzanares* y un coro de tres amores.

La maquinaria del teatro fue inventada por Cosme Lotti, ingeniero de S. M. y director de los jardines y fuentes de Aranjuez; y las pinturas de la escena las hizo el castellano D. Juan Vander.

El argumento de este melodrama como lo describe Teixidor, es el siguiente. «Al concluir una melodiosa sinfonía se corrió el telon y apareció una hermosa y sorprendente decoracion de mar, en donde se veian gran número de peces que fluctuaban segun el movimiento de las olas inquietas con la misma constancia que si fuesen verdaderas. Al fin de este mar, se descubria la Isla de Chipre con su ciudad, castillos, puerto y faro, y algunas naves que haciendo salvas disparaban su artillería, á la cual respondian los de los castillos. Todo esto con un cúmulo tan grande de luces escondidas, que representaba á la vista el dia mas hermoso y sereno. Por un lado de la escena se miraba á el *Amor* revoloteando y disparando flechas á los peces, y por otro *Venus* en un carro tirado por Cisnes, cantó acompañada de una numerosa orquesta (que ocupaba la primera parte del teatro sin ser vista) los siguientes versos:

Cándidos cisnes, que vestís la espuma
De quien yo procedí llama amorosa,
Aunque ella envidia nuestra blanca pluma
La superficie discurrir undosa. etc.

«Todo este soliloquio sin haber visto al *Amor*; pero advirtiendo en él, sin conocerle esclama:

. . . . . mas hay cielos!
¿Qué sombra forman vuestros puros velos
que como mengua y crece
trémula por las olas aparece?

Mas no fué sombra vana,
mi hijo es este, ó mal nacida fiera!
Adonde vas amor? Amor, espera.

« El *Amor* contesta, y despues de un diálogo entre los dos, en el cual *Venus* le hace sabedor de la Selva sin amor en las orillas del Manzanares, canta *Amor* la siguiente aria:

Yo parto á España, que volver deseo
por mi real decoro,
flechas quiero llevar de plomo y oro
de desdenes y amores.
Ya parece que veo
las aves suspirar, arder las flores,
las fuentes dilatarse en plata viva
y quejarse la cierva fugitiva.
Así selva traidora, así que sois ahora
el reino de la nieve, Manzanares se atreve
á no pagar tributo al poder mio?
Yo parto á España que volver deseo. etc.

« Concluida esta primera escena ó prólogo de la egloga, hubo una mutacion de escena y se presentó á la vista una selva que representaba el soto de Manzanares, viendose la casa de campo, el puente por donde transitaba gente que entraba y salia de Madrid, y el real alcazar. Silvio y Filis, el uno por un lado y por la parte opuesta el segundo, sin ser visto uno de otro, dan principio á la escena con estos versos:

SILVIO.— Verdes altos laureles
adonde aun vive ahora
de Dafne rigurosa el alma ingrata,
cuyos brazos crueles
el sol adora y dora etc.
FILIS.— Verde bosque sombrio
Florido ameno prado
sagrada selva, á Dafne rigurosa,
claro y apacible rio
do lirios coronado
del honesto desden patria dichosa
y de la casta diosa

habitacion y esfera
donde su paz divina
á libertad inclina
la dulce de los años primavera;
oid mi pensamiento
que vuelve libre á la region del viento.

« Despues de cantar otras dos estancias iguales á estas, se ven los dos pastores y tienen un diálogo en el cual el pastor se muestra enamorado de la pastora, y esta indiferente se ausenta. Silvio solo se queja de su fatal suerte, y sale Jacinto á quien Silvio le cuenta sus amores, mas Jacinto le consuela manifestándole que él es aun mas desdichado porque Flora ni aun quiere escucharlo. Silvio le pregunta de que medio se vale para estar tranquilo en medio de sus males, y Jacinto canta la siguiente aria:

Húyo la ociosidad, que en casos tales
con ella son mayores,
pongo á las aves lazos, siembro flores,
ó persigo á los ciervos fugitivos.
Planto vides y olivos,
ó saco de los corchos otras veces
los panales nativos,
ó pongo cebo dulce á simples peces.

« La escena tercera empieza con un coro de tres amores que aparecen en el aire suspendidos por una máquina. *Amor* se apea de ella, y forma el proyecto de inspirar amor á toda la selva. En la escena cuarta, se lo inspira á las pastoras Filis y Flora disparándolas á cada una su flecha mientras que hacen alarde de su indiferencia al amor que les muestra Silvio y Jacinto. Filis sintiéndose herida canta la siguiente aria:

Repara Flora, y mira
que aquella blanca Tórtola suspira.
¿ No ves aquella Cierva
llamar el Gamo, y el pacer la yerba
ocioso y descuidado?

El arroyuelo deste ameno prado
sale á besar las flores
y en lengua de cristal las dice amores.
¿Qué novedad es esta?

« Dueto entre Flora y Filis que dá fin á la escena cuarta.

FLORA.— Ay Filis! ¿porque causa
alma quejosa apresta
al aire Filomena en voz suave,
ya trine, ya se quede en dulce pausa?
FILIS. — Advierte que no hay ave
que no cante de amor, todo suspira,
mira estas vides, mira
como con verdes rúbricas enlazan
estos olmos que abrazan.
FLORA.— Ay Dios! algo sospecho.
FILIS. — Fuego siento en el pecho.
FLORA.— Por la vergüenza que de tí tenia
callaba yo lo mismo que sentia.
FILIS. — No me pesára Flora de ver á Silvio ahora.
FLORA.— Ni á mi á Jacinto, Filis.
DUO. — Ay cielos si lo viera
que tiernos pensamientos le digera.

« La escena quinta es un razonamiento entre Silvio, Jacinto, Filis y Flora. *Amor* luego que vé á los pastores los hiere con flechas de plomo y de tan enamorados los vuelve indiferentes. Flora y Filis viendo á Jacinto y Silvio van á insinuarles su amor, y ellos afectan no conocerlas: *Amor* se burla, y de todo esto resulta un quinteto deleitable.

« En la escena sesta, Manzanares observando el desorden de su selva, conjura á sus ninfas para que prendan al *Amor* y este llama á su madre en su socorro.

« En la septima y última escena viene Venus en su carro, reprende á Manzanares su arrojo, *Amor* hiere á los pastores segunda vez con flechas de oro, y á las pastoras con las de plomo, quedándose como al principio, y finalizando el melodrama con el siguiente coro general.

Queda en los olmos de esta márgen verde
para que siempre la memoria quede
desta historia el ejemplo
en el sagrado templo
de la amorosa fama,
escrito que se llama
de ninfas y pastores,
la selva sin amor, selva de amores.»

Tanto se despertó la aficion en España á la música profana á principio del siglo XVII, que fueron en gran número los particulares que se dedicaron á su estudio, pareciendo que la nacion entera se sustentaba con la armonía. No habia reunion en donde la música dejase de ocupar el primer lugar, desde el real alcazar hasta la mas humilde choza; pues segun Bonnet, hasta los gañanes del campo salian á su trabajo acompañados de arpas, guitarras y flautas, formando armoniosos conciertos.

Rara era la reunion de Señoras y Caballeros en donde no se inventase alguna cancion de las que llamaban *Barcos ó Barquillos*, por consistir el argumento de ellas en algun lance sucedido ó en la misma reunion ó en el paseo de la tarde: y cuando no sucedia lance alguno, el asunto recaia sobre el vestido y tocado de las damas concurrentes, como se vé en el siguiente *Barquillo*.

Cuidado cielos que Nice
os ha robado el color
una tarde que á la Vega
tocada de azul bajo. (1)

El siguiente *Barco* está puesto en música por el compositor Marin y Gracian, muy distinguido en el reinado de Felipe III.

Bercebu cargue contigo
Menguilla de Barrabás.

(1) Vease en las láminas el número 12.

¿Quién diáblo te ha puesto tanto
azogue á la voluntad?
Ayer, muy aquí, y hoy muy allá.

—

Reniego de tus mudanzas
en cuyo violento afan
el susto de la congoja
llora la serenidad.
Ayer muy aquí, y hoy muy allá.

—

Tan mudable en el cariño
te llego á considerar
que ignoro cuanto te muda
tu propia facilidad.
Ayer muy aquí, y hoy muy allá.

—

Cada dia eres tan otra
y en génio tan desigual,
que ha logrado la fortuna
de tener con quien trocar.
Ayer muy aquí, y hoy muy allá.

—

Guardate de aquel destino
que sigue á la variedad,
porque no todos los dias
puede conseguir estar,
Ayer muy aquí, y hoy muy allá. (1)

Mientras en Castilla gustaban *los Barcos ó Barquillos*, en Cataluña y Valencia estaban en auge las *Gigas*, especie de canciones de un aire tan alegre que la Europa se las hizo propias. Las poesías con que se cantaban por lo regular eran burlescas y de un metro poco en uso en nuestros dias, como puede verse por estas dos estrofas:

Un mozo Apotacari
N' obre un armári
y trau un suc,
y diu ser bo que pasma
per curar l' asma
de mestre Lluc.

—

Que sua Muller lui doné

(1) Vease en las láminas el número 13.

Que ell abons
Da su virtud:
No obstan, en quan la prove
Mes mal se trove
Ya poc perdud. (1)

Los portugueses en dicha época no fueron inferiores á los castellanos y catalanes ni en la música profana ni en la eclesiástica. Por estos tiempos floreció en Lisboa Eduardo Lobo del que existen algunas cantiñas, cuatros, madrigales etc. en dialecto portugués; y misas, salmos, motetes, y un libro del canto *magnificat* por los ocho tomos impreso en Amberes en el año de 1600.

Lope de Vega hace mencion de algunos aficionados y profesores que mas sobresalieron en su tiempo, en los siguientes versos.

Habla Doña Ana de Zuazo *y canta*
que todo encanta cuando canta y habla.
Puede Doña Maria de los Cobos
mover las piedras otra vez en Tebas
con los Perazas *singulares hombres.* (2)
Ysasi *vive por la tecla insigne;* (3)
y en la música Risco, Lobo, y Cotes. (4)
Gracia tuvo del cielo Palomares (5)
en cinco cuerdas; grandes fuerzas tiene

(1) Véase en las láminas número 11.

(2) Los *Perazas*, fueron una familia compuesta de dos hermanos llamados Juan y Nicolás, los que tuvieron cada uno tres hijos, y tanto ellos como sus padres eran muy célebres tocadores de clavicordio, arpa, archi-laud, laud, violon, guitarra, y vandurria. Con dicha familia podia formarse una orquesta en aquellos tiempos.

(3) Gerónimo Ysasi, fué célebre organista.

(4) Francisco Risco, y Manuel Cotes fueron distinguidos compositores de música teatral; y Alonso Cobo maestro de capilla de la catedral de Toledo, de música eclesiástica.

(5) Pedro Palomares, era singular en la guitarra de cinco órdenes.

é ingenio Don Gerónimo de Ayansa. (1)
De Cristóbal Matias *Madrid dice*
que con cantar y llorar fué un angel hombre,
porque si cantando mereció á los reyes,
á Dios llorando mereció descalzo. (2)
En nombrando á Juan Blas se nombra á Orfeo
pintó el mundo divino de tal suerte
que le sirvió el pincel de voz y lengua etc. (3)

A todos los referidos por Lope de Vega se pueden añadir muchos mas, pero particularmente, segun Teixidor, Gerónimo Galvez maestro del Palau de Barcelona, y Antonio Correa célebre tocador de Lira.

Trasladada la corte como se deja dicho, desde Vallado lid á Madrid en 1606, y vueltos á abrir los teatros enmendados y corregidos por los reales decretos que salieron para la policía de ellos, y nombramiento de jueces protectores que revisasen las producciones dramáticas; estas fueron mas correctas y la aficion del público mas decidida.

El célebre Lope de Vega cuya brillante y fecunda fantasía asombró á la Europa entera aclamándolo el fénix de los ingenios y portento de la naturaleza, abre la gloriosa era del teatro español espejo y norma de todas las naciones, y con ella, la nueva vida de nuestra música profana. La mayor parte de sus numerosas obras están adornadas de canciones y coros, y los demás ingenios que brillaron en casi un siglo entero, siguieron la senda trazada por su modelo, el audaz, inspirado y sentimental Lope de Vega. A este portento de la naturaleza nada le era estraño ni pere-

(1) Don Gerónimo Ayansa tenia una gran voz de bajo, y fué cantor escelente y compositor de mucho numen.

(2) De este cantor hemos hablado ya en la pág. 132 de este tomo.

(3) Juan Blas, natural de Madrid, fué gran cantor, tocador de arpa, compositor de música teatral, y célebre pintor.

grino, como dice el sabio y erudito D. Agustin Duran. La teología, la jurisprudencia, la filosofía, las bellas artes, y hasta las mas mecánicas, todo lo abrazaba. «En el teatro de Lope de Vega está consignada toda la ciencia de su siglo y de su nacion, allí sus usos y costumbres, allí su fé y sus creencias religiosas, allí sus principios morales y políticos, allí sus necesidades, gustos y placeres»..... Por estas razones conociendo la aficion del pueblo español á la música, la riqueza de nuestras melodías, y el claro ingenio de nuestros maestros, quiso como dominador y soberano del teatro, engalanar sus obras y dar todo el brillo posible al arte musical, haciendo *La selva de amor sin amor*, y otras varias producciones hijas de su estremada aficion por este arte, como lo comprueba en el libro quinto de su Arcadia haciendo hablar á la Música en estos términos:

Están todas las cosas naturales
Ligadas en cadena de armonía,
Los elementos y orbes celestiales,
Aunque contrarios en igual porfía;
Euclides, Aristóteles y Tales
A voces dicen la escelencia mia,
Porque sin mi mover no se pudiera
Del universo la voluble esfera.

—

Consuelo el alma, alegro los sentidos
Esfuerzo el corazon, y á las victorias
Animo los medrosos y afligidos,
Y canto á Dios sus inefables glorias,
A quien los corazones encendidos
De mi dulzura erigen sus memorias;
Soy la que los espíritus espelo,
Y oficio de los ángeles del cielo.

—

Las fieras traigo á mi divino acento,
Los ciervos escuchándome se paran,

Los delfines con grande movimiento
Entre el ceruleo mar mi nombre amparan ;
La fuerza del orfénico instrumento
(Que en todo solo mi valor declaran)
De tubo el curso del tormento eterno
Que es dulce en mar, cielo, aire, tierra, infierno.

La fama de Lope de Vega, llevó su nombre y sus obras á otros climas, asi como las producciones de los demás ingenios que le siguieron ; y los habitantes de esos climas fueron arrastrados por la novedad y valentía de las imágenes y la persuacion y brillantez de la poesía española , á adoptar nuestros usos y nuestras costumbres queriendo ser españoles. Para atestiguar esta verdad , nos valdremos de las palabras del erudito francés Mr. Romey.

« La literatura castellana se constituye el dechado de las demás naciones. Llena Lope de Vega los teatros de España, Nápoles, Milan, Bruselas, Viena y Munich ; y varias de sus dos mil doscientas composiciones dramáticas se traducen durante su vida en todos los idiomas de Europa. El influjo que tal vez no se grangeara con la suma perfeccion de sus concepciones, se lo dá la muchedumbre, siendo tan variados y nunca vistos sus asuntos en su plan y desempeño, que viene á fijar una especie de norma general en donde se reflejan todos los pueblos..... Este influjo español trasciende á Inglaterra como se deja ver en Shakspeare y sus cercanos subcesores, traduciéndose al inglés en el reinado de Cárlos II varias comedias de Calderon que siguieron representándose hasta el tiempo de Dryden. Los mismos italianos imitaron y tradujeron el caudal español desde fines del siglo XVI hasta la temporada de Metastasio y de Goldoni. » (1)

(1) Entre los muchos autores estrangeros que pudiéramos citar corroborando las palabras de Romey, citaremos á Mr. Ricoboin el cual se espresa en estos términos: « En el estraordinario número de comedias que tienen los españoles, apenas

« En el primer tercio del siglo XVII todos los escritores de mas reputacion imitaban ó traducian obras castellanas, cuya índole brotaba en las curias de Bahar y de Veiture. Españoles son en la *Astrea* de d' Urfé personajes y costumbres. En la regencia de Ana de Austria el cardenal Richelieu, madame de Metville, Urano y Bemobert escribieron españolizadamente.:.... »

« Despues del desposorio de María Teresa, pasa una compañía de cómicos españoles á París, dirigida por Sebastian de Prado actor de nombradía en Madrid, y alterna con los comediantes del rey en su propio teatro. Asiste la reina á las representaciones castellanas, y mereciendo estas aplauso, se traducen y ejecutan en francés en los principales teatros, con tanto afan, que en un año se llegaron á hacer tres versiones de una misma obra, pues el voto de María Teresa y de la corte, aumentaban la propension general de los ánimos.»

» No solo se posesionau de la escena francesa nombres y dictados españoles, sino que el idioma castellano arrolla al francés y le hace adoptar un sin número de voces entonadas y pomposas. Estaba en auge por la nobleza, el tributar alabanzas eu estudiado galanteo, con jiros armoniosos retumbantes y huecos como solian dedicar los españoles á las damas y á la grandeza, titulándolos agudamente *música celestial* para el oido delicado. Adoptamos sus usos y costumbres. Una palabra embozada, una mirada sospechosa, un ademan equívoco, y aun menos que todo esto, el olvido de la mitad de un saludo ó de un cuarto de acatamiento, bastaban para estoquearse con el primer matachin que salia al encuentro. Se inventaron hasta cincuenta y

se encuentran ideas tomadas fuera, si no que al contrario, sus poetas dramáticos son los que han abastecido de ellas á todos los teatros de Europa.

cuatro modos de disfrazar ó encarecer un mentis. En España se usaba el jugar el cuchillo, la espada y la daga; en Francia con esta clase de armas se enderezaban los entuertos, pareciendo asi mas fino y primoroso por el sin número de reglas que mediaban en aquel trance. Habia el reto grande y el chico, y nadie al salir de su casa, podia contar con volver sano y salvo. A lo mejor, en la primera esquina se tenia que desembainar el acero con el primer transeunte, por un codazo ó pisoton; por lo que, á ejemplo de los españoles; todo caballero adoraba su espada al vestirse, recomendándole muchísimo el volver por su honor, si el lance lo requeria. Cousta que en los doco primeros años del reinado de Enrique IV, mas de cuatro mil nobles fenecieron en desafío, y que tan bárbaro desafuero, siguió en aumento en el reinado de Luis XIII apesar de la severidad de los edictos.»

» Se usaban las modas españolas, y hasta la estrañeza de sus trages, pues en tiempo de la *Liga* era Paris un remedo de Madrid. Por donde quiera que se tendia la vista en el paseo, dice un autor hablando do esta época, asomaba únicamente Francia españolizada. Todo mancebito llevaba su barbilla puntiaguda, su especie de orejera, el justillo, las calzas medio caidas, y la valona descompuesta; y todo porta-espadin iba echando plantas y retumbantes juramentos, mirando de reojo á los transeuntes, y retorciéndose el bigote. Se contagiaron tambien los lerdos flamencos, apellidándolos por escarnio, gente de *allende el agua*. Los mas lerdos, andaban erguidos y estirados por no arrugar sus cuellecillos almidonados, acudiendo á cada paso á componer su pechera de encage, queriendo imitar á los franceses, como los currutacos de Oviedo ó de Pamplona tratan de imitar á los elegantes de Madrid.»

» Otro tanto sucedia en Florencia, Palermo, Nápoles,

Milan, y aun en Viena y Munich. Por donde quiera se veian los sombreros de alas anchas, adornados con plumas encarnadas, la larga capa, los borceguies engalanados de encage, y en fin todo el traje usado hoy en el teatro para las comedias llamadas de *Capa y espada.*»

»Se arraigó tambien por largo tiempo en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania, la costumbre de enviar á Madrid á los jóvenes mas distinguidos por su nacimiento ó riquezas, para educarse con los modales y soltura castellana: los palacios de los embajadores de España en las cortes de los reinos referidos, eran el centro y norma del trato mas fino; y la diplomacia española gozaba por todas partes el influjo y la primacía que no alcanzó la francesa hasta el reinado de Luis XIV.»

Siendo todo esto cierto como lo acreditan verídicos y eminentes literatos é historiadores, tanto nacionales como estranjeros, y siéndolo tambien que la música melodramática en Francia, no empezó su era de adelantos hasta el reinado de dicho Luis XIV; nuestra música profana cuyo uso estaba tan en moda en la sociedad mas escogida, y en el teatro modelo del francés, fué como dejamos ya dicho la que dió impulso al melodrama moderno, y sirvió de norma para la creacion de las melodías que hoy envidiamos á Italia y Francia juntamente con sus adelantos en el arte.

CAPÍTULO XVII.

Pareceres sobre los adelantos de nuestra música.—Comes y Ortells.—Música profana y eclesiástica.—Opinion del P. Mariana.—Reflecsiones sobre esta opinion.—Contradiccion de Mariana.—Juegos á lo divino.—Hermanos de la aurora.—Melodía y armonía.—Claudio Monteverde.—Su orígen.—Obras de Ortells y Raban.—Capillas de música.—Aficion del soberano.—Reló de música de Aranjuez.—Danzas ejecutadas en las fiestas de Madrid en celebridad de la canonizacion de San Isidro.—Abuso de los bailes y danzas.

La mayor parte de los que han escrito sobre la historia del arte, están contestes en que nuestra música no llegó á su mayor apogeo hasta fines del siglo XVI y principios del XVII, fundándose seguramente mas que en la verdad histórica, en el desarrollo que tuvo la música profana por esta época; música enteramente nuestra y libre de las estravagancias que importadas del estrangero se habian introducido en la religiosa.

El conde de Florida Blanca en su continuacion á la historia de España, nos dice hablando de fines del siglo XVI, que la música al par que sus hermanas, se desembarazaba del canon y se engrandecia en copiosas armonías, siendo Comes y Ortells los que empezaron á llevarla á la altura que alcanzó en el siglo subsiguiente. Romey asegura, (1) que por los mismos tiempos tomó incremento la hermosa música española de aquella cadencia sencilla grandiosa y patética, produciendo España un sin número de compositores eminentes que trasladaron sus lecciones

(1) Historia de España.

á la misma Italia; manifestando que Valencia fué una de las provincias nuestras á donde se cultivó mas el arte, y nombrando tambien á Comes y Ortells como sus perfeccionadores.

No hay duda alguna de que estos compositores fueron entre otros los que simplificando las ideas exageradas de la mayor parte de los maestros de capilla, hicieron un gran bien al arte músico español: pero tampoco la hay, en que tanto aquellos maestros como los demas que siguieron el mismo rumbo, para marchar adelante en sus obras, tuvieron que dar un paso atras y vuscar en nuestros clásicos compositores, la verdadera escuela española basada en la pureza y sencillez de sus melodías, y en la grandiosidad y magestad de sus armonías, que tanto encarecen los autores citados y otros varios.

Sin embargo de los grandes esfuerzos que se hacian para desterrar del templo las dificultades y estravagancias armónicas, como ya se deja dicho anteriormente, no fue posible conseguirlo en la mayor parte de nuestras catedrales y colegiatas por haberlas hecho patrimonio esclusivo tanto de los sagrados ritos, cuanto de la lengua latina.

La música profana llena de alegría, dulzura y sentimiento, y escuchada en las liras de Montemayor, Garcilaso de la Vega, (1) Baltasar de Alcazar, (2) el duque de Gandia, Espinel, y muchos otros sábios literatos y distinguidos músicos, fué aumentando el número de sus prosélitos de una manera tal, que puso en conmocion á los

(1) Garcilaso de la Vega tañia la vihuela y el arpa, y cantaba con regalado acento los mismos versos que escribia.—Apuntes biográficos de don Adolfo de Castro en el tomo XXXII de la Biblioteca de autores ilustres.

(2) Fue distinguido poeta y gran músico y compositor, poniendo en música sus madrigales.—Biblioteca de autores ilustres tomo XXXII.

fanáticos escritores religiosos de aquel tiempo; y apesar de las diatrivas de estos, de sus escomuniones, y de echar mano de todos los inmensos resortes que poseian para derrocarla, no solo no lo consiguieron por entonces, sino que adoptaron en el templo á mas de los Villancicos, las arias, duos, cantatas, tercetos y cuartetos en lengua vulgar, basadas sus melodías en la pureza y sentimiento de las profanas, para atraer mas la devocion de los fieles á la música sagrada, y apartarlos de la profana á la que tan aficionados se mostraban.

Derrocado en parte el gusto estravagante por la opinion general, comenzáronse á simplificar y hermosear mas con sencillas combinaciones armónicas y espresivos cantos las obras religiosas, dando por resultado las magníficas composiciones que poseen los archivos de muchas catedrales de España escritas en el siglo XVII. Pero esto que era un bien para los adelantos del arte, hizo increparse los ánimos de los acérrimos y fanáticos partidarios del sistema de confusiones, manifestando en enérgicos escritos que la música sagrada habia sido conculcada con cantos profanos, que estos eran perjudiciales á la sociedad porque viciaban sus costumbres encendiendo mas las pasiones con su dulzura, y que las melodías mundanales oidas en la casa del Señor, distraian la imaginacion contemplativa haciéndola pensar en lo que debian olvidar: como si un espresivo canto lleno de sentimiento y de pasion, no fuese mas apropósito para cantar las alabanzas á nuestro Dios y para infundir el respeto y amor por sus bondades y misericordias en los oyentes, que una contínua y monótona algarabía que nada decia al corazon, ni espresaba los conceptos de los ritos sagrados.

Entre los muchos escritores que declararon una guerra cruenta á la música profana y á la religiosa simplificada,

se encuentra el célobre historiador Padre Mariana, el cual en su *Tratado contra los juegos públicos* se espresa en estos términos :

« Muchas cosas hay en los teatros que tienen gran fuerza para corromper las costumbres del pueblo ; y entre estas principalmente los cantares, tonadas y bailes pueden mucho por entrambas partes, ora sea para mover los hombres y despertallos, ora para pervertillos al mal; do los cuales, porque se usan mucho en las representaciones, quiero tratar en este lugar y declarar como, no solamente tienen fuerza para deleitar á los oyentes, sino tambien para mover y despertar en muchas maneras los afectos del alma, de los cuales se componen y con los cuales se gobierna todo el curso de la vida humana. Algunos juzgaron que la música solo se enderezaba al deleite de la manera que el sueño y la bebida se ordenan á reparar las fuerzas del alma y del cuerpo ; y no hay duda sino que acarrea grande deleite, porque, como estamos compuestos de números, lo cual declaran el pulso de las arterias, los dias en que la criatura se forma en el vientre de su madre, el parto y otras muchas cosas ; de aqui viene que con los números grandemente nos prendamos. Ora sean versos, las palabras compuestas con números, recrean maravillosamente á la manera que cuando el aire pasa por el angustura de la corneta ó flauta causa deleitable sonido, ansi cuando declaramos lo que sentimos con la ley y número de versos, sentimos gusto y deleite: ora con voces sonoras y canto se declaren varios afectos y movimientos del alma, recibimos increible deleite, con el cual, no solo se alivian los cuidados, sino tambien como el hierro al fuego las costumbres fieras y agrestes se ablandan;... si en tanta manera la música reprime los afectos y los mueve, necesaria cosa es que pueda tambien mu-

cho para hacer las costumbres ó buenas ó malas como fuere la música; porque ¿qué cosa son las virtudes ó en que cosa mas se ocupan que en enfrenar los movimientos del ánimo? ¿De donde nacen los vicios, sino de los afectos desordenados, apetito desenfrenado, ira encendida, demasiado temor ó tristeza, lo cual, como los antiguos filósofos tuviesen conocido para orderar las ciudades y fundallas, juzgaron no ser de poco momento que el legislador tuviese por uno de sus cuidados determiuar y establecer de que género de música se debia usar en la ciudad y el pueblo? Asi Platon, de parecer de Damon, afirmó *que nunca en la república se muda la música sin que se siga muy grande mudanza del estado y de las leyes;* por tanto que debe haber grande aviso sobre la manera de música de que los ciudadanos han de usar..... En este tiempo en grau parte ha caido y ninguna cosa pone en menos cuidado á los que gobiernan y á los príncipes que proveer de que suerte de música, ansi el pueblo como los mancebos, usen comunmente; por donde no nos debemos de maravillar que tanta corrupcion de costumbres haya prevalido en estos miserables tiempos, demanera que todos los vicios como hechos un escuadron hayan acometido las ciudades y lugares sin alguna diferencia de sexo, de edad ó calidad de personas, y que se hayan dado á liviandad y torpeza, afeminando comunmente las tonadas y canciones, principalmonte con la libertad de los farsantes, corrompiendo y haciendo lasciva á toda la música; y porque se mezclan palabras torpes, compuestas artificiosamente, los cantarcillos torpes, tomados de las plazas, bodegones y casas públicas, con tonadas que sirven á tal propósito, se reducen á la memoria con gravísimo perjuicio de las costumbres, y tanto mayor mal, que de los teatros pasan á las plazas y á las casas particulares, fijados en la memoria con

la torpeza como con engrudo. Detestable torpeza, pero tales son las costumbres. Y como el pueblo cristiano ninguna cosa era razon que escogiese sino honesta y sancta, las alabanzas de Dios y hazañas de los sanctos y varones escelentes, como testifica San Gerónimo que en su tiempo se hacia en Palestina, que los oficiales y labradores, cantando las alabanzas de Dios, aliviaban la dureza de los trabajos; al contrario vemos que se hace, y de noche por las calles, de dia en las casas, ninguna otra cosa se oye sino alabanzas de Venus, quiero decir, cantares de amores, con grande afrenta del pueblo cristiano y de los que gobiernan, que no tienen de esto cuidado alguno, en gran perjuicio de la república. *Y lo que es peor, que no podemos negar haber entrado en los templos no pocas veces cantándose estas torpes sonadas tomadas de cantarcillos vulgares, en la cual falta el sentido y las palabras, y no se puede declarar con la lengua la grandeza de esta maldad, así de los que lo hacen con deseo de agradar al pueblo como principalmente de aquellos que dejan pasar sin mas castigo tan grande impiedad y afrenta, prentendiendo ser tenidos por benignos y palaciegos y populares á costa de la afreuta qae se hace al culto diviuo y á la religion cristiana.* Quiero acabar tornando á referir que la música del teatro y de los farsantes es una peste gravísima que va corrompiendo por las ciudades y por los lugares las costumbres de los particulares, y poco á poco dándole á beber la maldad, y que los príncipes que se descuidan en esto, que debian tener por muy encomendado, darán cuenta á Dios, y serán vivos y muertos castigados gravísimamente por haber gobernado mal la república, etc. »

Dos consideraciones de sumo interes se ofrecen á primera vista, y tan apropósito de la presente historia, que no podemos escusarnos de consignarlas en este lugar: el

respoto que nos merecen las crónicas del P. Mariana, nos garantiza. Estas dos consideraciones son; primera, conocer el estado de ascendiente, de cultura y de adelanto en que se encontraba la música española cuando aquel historiador escribió el párrafo precedente. Segunda, conocer tambien la raiz, el orígen, el funesto brazo que se levantó para detener y anonadar nuestra música en el triste abatimiento á que se vió reducida.

No se crea que las melodías cantadas en los teatros, reuniones particulares, y plazuelas, que tanto detesta Mariana se introdujeran en las iglesias: la rijidez del culto en aquel tiempo, el poder eclesiástico, y la devocion del soberano, nos dan suficiente autoridad para no creelo. Lo que si creemos es, que simplificadas las composiciones eclesiásticas con melodías dulces y grandiosas, armonías puras y variadas, bella y sencilla modulacion en donde dominaba el género diatónico y los acordes ligados, contrapunto elegante y nutrido de bellas imágenes, ejecucion espresiva y poco uso del género fugado; viéronse derrocados los que faltos de génio y de gusto cifraban su saber en combinaciones estrañas y de puro cálculo; y tenidos por hombres sábios en el arte clamaron contra la verdadera música eclesiástica, fueron oidos por los escritores acostumbrados á la bataola insípida que creian peculiar de los ritos sagrados, sin tener presente la sencillez del canto litúrgico, base magestuosa del canto llano, y escribieron contra la música antigua española resucitada por varios compositores modernos de aquel tiempo.

Almas calcinadas en el fanatismo religioso, querian matar todos los resortes que pudieran conmover el corazon humano, inspirándoles afectos y emociones sensibles que resucitaran los sentimientos generosos y desapasionados, y los placeres alegres é inocentes. La música po-

dia obrar estos prodigios, la música podia disipar el terror y la preocupacion mística que mas ó menos fuertemente dominaba los ánimos de todos los españoles, y he aquí la cruzada levantada por el poder eclesiástico contra la música profana y la sagrada simplificada.

Pobres en sus argumentos dichos escritores; sin fundamento sus palabras; afecto el soberano á la nueva marcha del canto eclesiástico y á las diversiones instructivas y deleitables; y la opinion pública arrastrada tambien por las melodías que la subyugaban conmoviendo sus corazones ya con el sentimiento, ya con la alegría, ora elevando su alma á la mansion del Criador, ora haciéndola comprender los placeres inocentes y gratos de la tierra para descanso de las fatigas y miserías de la vida; sus escritos por entonces no dieron los resultados que deseaban.

Es verdad que era escesivo el número de cantares en idioma vulgar que por entonces se introdujeron en las iglesias, y tambien que mucha parte de ellos tenian música alegre y festiva, como sucedia con los juegos llamados á lo divino, los cologios pastoriles, las endechas y otras varias composiciones: pero tambien es verdad, que la poesía no desdecia del templo; que la música, aunque alegre, no era la de los teatros y plazuelas; que estos cantares se cantaban por el vulgo distrayéndolos y alegrándolos en sus faenas á la par que les infundian respeto á su religion y máximas morales; y que muchos de los juegos devotos, de aquel tiempo, han llegado hasta nosotros si bien adulterados como ha sucedido con otras muchas cosas. (1)

(1) Hay una porcion de estos juegos entre los que citamos dos: uno á los mandamientos y pecados capitales llamado el *codin de codon cuantos dedos tienes en*

En Murcia por los años de 1830 todavía salian los que llamaban en este pais *hermanicos de la aurora* los domingos antes de amanecer, y cantaban á las puertas de los demas hermanos para avisarlos que fuesen á la misa de la aurora dicha á las cuatro de la mañana en verano y cinco en invierno en el convento de Santo Domingo, la siguiente cancion escrita á principios del siglo XVII teniendo por único acompañamiento una campana de mano:

Un devoto por ir al rosario
por una ventana se quiso arrojar,
y la virgen Maria le dice
detente devoto por la puerta sal.
Devotos venid;
hermanos llegad;
que la Virgen Maria os llama,
su santo rosario venid á rezar. (1)

Eramos entonces niños y aun recordamos con placer el efecto mágico que nos producian las sencillas melodías y las letras religiosas en una lengua que entendíamos, can-

tu corazon; y otro á la presentacion del templo, de el *sopla vivo te lo dó ¿para dó?*

1.º

Son los dedos de la mano
un símbolo verdadero
de los mandamientos santos,
brazos del mistico cuerpo.
Yo de aquí pienso que vivo
el decir con juramento,
tratándose de las palmas
por estos diez mandamientos.
Estos son dedos del alma
y el guante de aquestos dedos
es el corazon del hombre,
que es dondo tiene su asiento.
Y tú, cristiano violento
de tí mismo sé jnez;
dime: ¿cuántos de estos diez
pones en ejecucion?

De codin de codon
cuántos dedos tienes en tu corazon? etc.

2.º

La caridad escesiva
inventa juegos de fuego,
y viendo que el mundo ciego
de tal claridad se priva
tomando á Dios que luz viva,
al mismo se lo entregó;
sopla vivo te lo dó
¿para dó?
Para el portal de Belen,
donde está vivo tu bien,
y asi es justo te le den,
pues que para tí nació;
sopla vivo te lo dó, etc.

(1) Véase en las láminas el número 15.

tadas por los *hermanicos de la aurora*. ¡Que sublimidad tiene la melodía que se graba en el corazon del hombre en su niñez y aun en la edad adulta la recuerda con placer y le produce efecto!

La música está basada en la melodía por que ella es la que nos hace sentir, nos conmueve, nos encanta. La armonía sin la melodía es nada. Los acordes desnudos del canto son bien poco para el oido, y el canto sin acordes puede embelesarle y afectar nuestro corazon. Cuando se hacen combinaciones estrañas en la armonía, solo los iniciados en el arte pueden comprender este trabajo; pero el auditorio con tales preludios y acordes inusitados, queda en un himbo porque una serie de sonidos estraordinarios nada dice ni nada significa. Por un abuso de palabras, por un error de la ignorancia se llaman bellezas de armonía á lo que son efectos de la melodía, porque ella solo arregla la entonacion y el movimiento, ella crea el espíritu y el carácter, y ella es quien distribuye las riquezas de la armonía en los acompañamientos simples y figurados, muchas veces mas dignos de ser escuchados que el canto principal.

Música sábia se llama á la que está llena de fugas contrafugas, pasos, cangrizantes, canones etc., pero se le dá este nombre, segun Chabanon, para consolar al compositor de esta improvisacion malévola con un elogio que nada significa porque se condena su obra al olvido: reconócesele por sábio mientras tanto que la mayoría lo tiene por hombre sin genio y sin gusto; y al fin reposa su nombre en un rincon de un archivo, quedando por único recuerdo la portada de su obra pues nadie visita el interior.

Conocemos que toda la esencia de la música está reasumida en la melodía y armonía; que es imposible conce-

bir un canto agradable é inteligible si falta la base armoniosa de los acordes: pero tambien conocemos que no puede formarse una sucesion de cantos agradables sin el fundamento de cantos melódicos ; que la melodía existe implícitamente en la armonia ; y que esta solo nos manifiesta los sonidos reunidos, mientras aquella nos dá los grados de entonacion, la duracion del tiempo, y la sucesion de estos sonidos.

La música es un lenguaje que tiene frases que comienzan, se suspenden, y se terminan: los caracteres elementales de este idioma son los sonidos, su elocuencia la melodía. Si esta falta, si esta no espresa, si esta se estravia en un caos de confusion incomprensible para el oyente, ya deja de ser música convirtiéndose en un ruido mas ó menos agradable. He aquí el género de música importado que en las iglesias imperaba, y el que tanto defendian los escritores de los tiempos á que nos referimos, en contra de la base fundamental del canto religioso establecida por los concilios y santos padres de la iglesia católica.

Mas si hemos oido al historiador Mariana en su *Tratado contra los juegos públicos*, oigámosle ahora en el capítulo VII de su obra dirigida á Felipe III, y titulada *Del Rey y de la Institucion Real*, y en ella veremos la contradiccion consiguiente del que critica ó defiende una causa por sistema y no por conviccion.

Dice Mariana: «Tiene ademas la música grande influencia para deleitar los ánimos, ya para escitar en nosotros los mas contrapuestos deseos, cosa nada estraña si se atiende á que estamos musicalmente organizados, como consta por las pulsaciones de las arterias, la formacion del feto en el útero, el parto mismo y otros fenómenos constantes de la vida. Se recitan versos; y sujetas las palabras á compás y á medida, halagan con increible suavi-

dad nuestros oidos. A la manera del aire que pasa comprimido por las estrechuras de la flauta, se desarrollan con placer los conceptos de nuestro entendimiento por entre las angosturas del verso y de la rima. Se canta espresando los variados afectos y movimiento de nuestra alma, y nos sentimos al instante bañados en una gran dulzura, y se nos mitigan con aquel deleite los cuidados, y se nos suavizan las mas ásperas costumbres del mismo modo que se ablanda el hierro con el calor del fuego...»

« Las imágenes de nuestros afectos estan espresadas por los distintos compases de la música de una manera mucho mas viva que por la pintura muda, inmóvil, inerte, sin grande influencia en nuestros ánimos. La imágen de un hombre airado pintada en una tabla no nos inflamará por cierto en ira, cosa que podemos afirmar hasta de las demas figuras, por grande que sea la destreza con que estan representadas en el lienzo; mas con la música se espresan de una manera tal nuestros afectos, que se escitan á la vez por cierto poder admirable en los ánimos de todos los oyentes. »

« Por uno y otro motivo creo que la música debe ser tenida en mucho, y como tal enseñada al jóven príncipe, á no ser que se apruebe la fiereza de aquel rey de los escitas, que estando en la mesa y habiendo mandado cantar á Ismenia, dijo á los demas que la oian con sumo placer y encarecian las altas facultades del artista, que para él era mucho mas agradable el relincho del caballo que todos los cantos de Ismenia, con que no hizo mas que revelar cuan rudos y fieros habian de ser su ánimo y su carácter. No sin razon grandes filósofos, autores de instituciones públicas, quisieron que se ejercitase la juventud en aquel arte para que suavizadas las costumbres con la dulzura de la armonía, fuese aquella mas social y humanitaria. Con-

viene pues que se enseñe la música á los príncipes, primero para que sus asiduos trabajos vayan mezclados con suaves y agradables placeres y puedan mezclar lo festivo con lo grave, único medio de alcanzar que no les rindan el cansancio y la fatiga. Abrumado ademas el ánimo por graves cuidados y acostumbrado el cuerpo á los ejercicios de la caza y de la guerra, seria muy facil que se hiciesen los reyes ásperos y crueles si las armonías de la música no resucitaran en ellos esa benignidad y mansedumbre que tan útiles son para que se capten la benevolencia de los ciudadanos. Pero hay aun mas, porque en el canto pueden aprender los príncipes cuan fuerte es la influencia de las leyes, cuan útil el órden en la vida, cuan suave y dulce la moderacion del ánimo. Asi como pues unidos de una manera casi indefinida por sonidos medios los sonidos graves y los agudos resulta música suave, y una voz despedida sin compás hiere desagradablemente el tímpano del oido; haciendo conspirar á un solo punto todos los afectos sin reprimirlos mas de lo que conviene ni relajarlos fuera de la medida resulta tambien una admirable armonía, que arrebata los ánimos de cuantos nos rodean. Si en la organizacion general de la república, y sobre todo en la constitucion de las leyes, guardan unas disposiciones con otras el debido acuerdo, creemos, no solo que ha de existir esa admirable armonía, sino tambien que ha de ser esta mas suave que la que resulta de la dulzura de las voces y de la combinacion de los sonidos. No solo pues ha de cultivar el rey la música para distraer el ánimo, templar la violencia de su carácter y armonizar sus afectos, sino tambien para que con la música comprenda que el estado feliz de una república consiste en la moderacion y la debida proporcion y acuerdo de sus partes. » (1)

(1) Don Diego Saavedra Fajardo en sus célebres *Empresas Politicas* se espre-

No nos detendremos en hacer comentarios sobre las opiniones vertidas por Mariana, dejando este pequeño trabajo al arbitrio del lector, tanto por ser demasiado pesado meternos á analizar un asunto tan claramente resuelto á la simple reflexion, cuanto porque el objeto primordial de nuestra obra nos lo impide. Solo queremos consignar, para que se tenga bien presente, el estado de nuestra música eclesiástica y la importancia y desarrollo de la profana en el reinado de Felipe III llamado el *Piadoso*, y lo poco que á esta dañaron los tiros del fanatismo en el mismo reinado que citamos.

Teniéndose presente lo dicho, no podrá parecer tan estraño, que el estimado por Doni y otros autores como Orfeo de la moderna música italiana Claudio Monteverde, fuera español y hubiese estudiado en su pais; pues no cabe duda alguna que la música profana en tiempo de este compositor tenia mas importancia en España que en Italia. Apoyados en la opinion de varios escritores y en las investigaciones hechas por nosotros, creemos que Monteverde nació en Cartagena y estudió en Valencia bajo la direccion del maestro de capilla de aquella catedral Francisco Comes, y despues pasó á Italia como otros muchos, á ser la admiracion del mundo musical.

Los estrangeros Romey y Viardot, dicen que Claudio Monteverde fué español : (1) Teixidor en el autógrafo que de él conservamos, afirma que era natural de Cartagena;

sa en los mismos términos que Mariana, aconsejando que con la armonia de la música debe avivarse el espíritu de los príncipes, y que siendo la música delicado filete de oro que dulcemente gobierna los afectos, debe levantar el espíritu de los príncipes cantándoles sus trofeos y victorias, recitándoles panegíricos de sus abuelos que les esforzeu y les animen, y cantarlos ellos tambien.

(1) Romey. Hist. de España t. 3.°— Viardot. Estud. sobre la hist. de las lustit. Liter. Teat. y bellas artes de España.

y Perez asegura que el sublime Monteverde era español, que estudió la música y composicion con el maestro Comes, pasando despues á Italia á desempeñar la capilla de música de uno de los príncipes de aquel reino.

Si estos no fuesen suficientes datos para creer que tan célebre genio fuese español, aunque todos los autores que así lo dicen nos merecen respeto, los unos porque como estrangeros no acostumbran á darnos gloria que no es nuestra, y los otros por la imparcialidad verídica de sus escritos; añadiremos que aun existen en Cartagena dos descendientes de la familia de Monteverde segun nos ha informado el erudito escritor Don Felix Ponzoa, quien para cerciorarse y prestar este gran servicio al arte en general, y á nuestra amistad en particular, hizo un viage exprofeso á dicha poblacion.

Despues de estos datos no tenemos duda alguna, en que el célebre autor de la *Ariana* fué español; y como tal lo tendremos, mientras documentos mas feacientes que los presentados hasta ahora en contra de nuestra opinion, no nos persuadan lo contrario.

Si la cuestion de nacionalidad acerca del clásico autor Monteverde se resuelve por los sanos principios de la lógica, habran de concluir universalmente cuantos traten de profundizar sin parcialidad, que Claudio Monteverde nació en España; y preparados estamos contra cualquiera otra opinion que temerariamente lo contradiga, para seguir el hilo de su genealogía que confiamos encontrar en Cartagena donde como ya hemos dicho quedan dos varones descendientes de su familia que conservan su apellido en primer término, ademas de que aun existe en la ciudad de Murcia otra familia con el mismo apellido: pero donde tuvo orígen la celebridad de que tratamos fué en Cartagena.

Ni á Italia ni á España, patrias de tantos clásicos celebérrimos, les hace falta para ornar las sienes de sus notabilidades líricas, un individuo mas en el inmenso número que han producido; pero no es justo que Monteverde, español de nacimiento como lo demuestra su mismo apellido, pase entre los eruditos filarmónicos como estrangero. Si los apellidos patronímicos de Perez, Lopez, Fernandez, Sanchez y otros de su clase se dijese ser italianos, y los de Alamanni, Tassoni, Poliziano, Pulci, etc. españoles; la simple razon se reiria á pesar de la posibilidad de que un español tenga hijos en Italia y un italiano en España.

No hay cosa mas delicada en la sociedad que la administracion de justicia: un testigo no basta, pero impone; dos persuaden, y tres convencen aun cuando un reo se encuentre negativo. Una prueba no es bastante, pero tantas como se ofrecen en favor de nuestra opinion, no pueden despreciarse sin caer en el estremo de la temeridad.

Claudio Monteverde en sus composiciones siguió la originalidad y el estilo peculiar de la escuela española, produciendo su música una sensacion mágica, tanto por la combinacion sencilla é inteligente de las armonías, cuanto por la espresion y dulzura de las melodias; asegurando Doni y otros autores que la música de la *Ariana* era tan propia á las palabras, que entre los profesores y aficionados del siglo XVII (y aun principios del siglo XVIII segun otro escritor moderno) se oia y elogiaba con un entusiasmo estraordinario.

En el madrigal *Cruda Amarilli* (1) segun Martini, Choron, Castil-Braze, Fetis y otros varios, se encuentra la

(1) Véase en las láminas el número 16.

aurora de la tonalidad moderna, y la creacion del acento drámatico, por la introduccion de la sétima y novena de la dominante, la quinta menor y sesta, y la sétima disminuida acometida sin preparacion; pero todos estos efectos de la armonía, dice Perez, (1) se hallan diseminados en las obras de Cómes y aun de Ortells, lo que nos prueba mas claramente la verdad de que Monteverde fué discípulo del célebre maestro español Francisco Cómes. (2)

A este gran maestro le sucedió en el magisterio de la catedral de Valencia, el reputado compositor Ortells á principios del siglo XVII, siguiendo la misma escuela que su antecesor; siendo sus obras reputadas como sobresalientes, y conservándose todavía muchas misas y salmos, una lamentacion para miércoles santo, y dos motetes, uno del Santísimo, y otro de la Candelaria. Del maestro Raban tambien se conservan, segun Viardot, en el archivo de la catedral de Valencia algunas composiciones; cantándose todavía un salmo á la Vírgen de los Dolores, otro para el *lavatorio*, y un *rezo de las tres horas* para la funcion del Corpus.

En el reinado de Felipe III, muchas de las iglesias y monasterios de Madrid tenian sus capillas de música con escelentes maestros y profesores de canto, de las cuales cita Lope de Vega en su *Relacion de las fiestas de San Isidro* á mas de las de las Descalzas y Encarnacion, las

(1) Dice Perez en sus Apuntes « Este maestro que puede llamarse el fundador de la escuela valenciana de donde tan escelentes compositores han salido, fué befado por muchos maestros de su época, y tenidas sus obras como incorrectas, defectuosas y de escaso mérito, por verse en ellas usadas sin preparacion las séptimas sensibles, y la septima y novena resueltas regular é irregularmente: asi como tambien el uso de dos quintas y dos octavas seguidas, esto último ya usado algunas veces por el celebre Cristobal Morales en sus composiciones.

(2) Daremos mas estensas noticias de las obras de Monteverde en el diccionario biográfico de artistas españoles.

de San Felipe, el Cármen, la Trinidad, y la Merced. Las funciones religiosas en el tiempo á que hacemos referencia, eran suntuosas; ocupando siempre un puesto preferente la música, ya para dar mas esplendor á las sagradas ceremonias y atraer mas al pueblo tan aficionado al arte de los sonidos, cuanto porque era del particular agrado del soberano que asistia á casi todas las dichas solemnidades.

La aficion del rey á la música era tanta, que muchas veces cantaba entre los profesores de su real capilla de Madrid: fundó capellanías para varias capillas de música de la corte y provincias de España; las melodías del género profano fuera del templo le divertian y deleitaban en sumo grado, no haciendo caso de los escritos furibundos que contra esta clase de música veian la luz pública; y educó á sus hijos en todo género de música.

En el año de 1577 se puso en la torre de la capilla del real palacio de Aranjuez, el reloj con música de campanillas que hoy existe, fabricado en Toledo por un vizcaino cuyo nombre no hemos podido averiguar. Descuidado este palacio en tiempo de Felipe II por llamar toda su atencion el Escorial, este reloj quedó abandonado y casi se inutilizó; hasta que Felipe III lo mandó componer y arreglar por el placer que le causaba oirlo. De este mecanismo de campanas, se tomó la idea para el órgano que remitió desde Flandes á Cárlos II el conde de Monterrey, y que fué colocado en una de las torres del monasterio de san Lorenzo en el Escorial como se deja ya dicho.

En las fiestas celebradas en Madrid el año de 1620 con motivo de la canonizacion de San Isidro, dice Lope de Vega, que el sitio para los cantores en la iglesia, y los teatros para las representaciones y danzas, tuvieron un gran lugar en la ostentacion y adorno de dichas fiestas.

En la procesion religiosa que en ellas hubo, asistieron las cruces, pendones, cofradías, clérigos, alcaldes, regidores y alguaciles de cuarenta y seis villas y lugares: los estandartes subieron al número de ciento cincuenta y seis; las cruces al de setenta y ocho, y las danzas de Madrid y su comarca á diez y nueve.

Las primeras de estas, eran los cuatro elementos distribuidos en cuatro carros de triunfo de igual arquitectura y de pequeñas dimensiones, para que pudiesen ir en la procesion. El primero representando la tierra figuraba una montaña sobre la cual habia un trono y en él iba sentada una diosa que llevaba en una mano el cuerno de la abundancia, de donde sacaba flores y frutas que á tiempo oportuno esparcia sobre la gente; y delante dos labradores figurando labrar la tierra. La danza que acompañaba á este elemento, era de agricultores con diversos instrumentos del campo y de la música. El segundo carro de triunfo era el del agua, figurando un rio y en su trono la diosa alegórica con una concha en la mano de cuyo centro esparcia agua de olor; y delante llevaba una galera la cual movia sus remos con gracioso artificio. La danza que llevaba este carro, eran doce hombres vestidos de dioses marinos, y su música dos sirenas. El tercero representaba el aire figurado por una nube en cuyo centro estaba la diosa sentada y en continuo movimiento con un globo en la mano: á los lados los cuatro principales vientos; y delante un hombre fingido, que con estremada gracia iba siempre tañendo, significando que todo sonido es causado por el aire. La danza de este carro eran doce pájaros, y la música dos niños figurando grifos, todo imitado artificiosamente. El fuego lo representaba un medio globo encendido sobre el cual iba una ninfa arrimada á un volcan de donde continuamente se veian salir llamas; y la danza la componian

doce hombres vestidos á imitacion de la figura principal.

Despues de estos carros seguia la danza de los gigantes; y tras de esta la del águila de oro acompañada de dos niñas y algunos hombres que al son de una alegre música daban estremadas vueltas. Continuaba la de los oficiales del peso; dos de espadas, y la mejor que lucia con respecto á la música, porque contenia veinticuatro personas vestidas de telas de oro y plata, ricos talles, tocados y plumas. Africa guiaba sus moros, árabes, egipcios y etíopes: Asia sus tártaros, chinos, indios y persianos: América sus floridos, caribes y chilenos: Europa sus españoles, franceses, italianos y alemanes; y conforme á las naciones era la propiedad de las danzas y la armonía de los instrumentos. Siguiendo á esta se via otra danza de doce galeras perfectamente imitadas conducidas por los mismos que danzaban, formando escuadras de capitanes de Malta y bajaes turcos. Despues iban otras muchas de locos, galanes y franceses; una de Brabonel, otra de Melisandra, otra llamada del Emperador, y otra de las gitanas; con un sinnúmero de diversas tropas de ministriles y trompetas repartidas de trecho en trecho.

La aficion de esta época por las danzas era estremada, tanto, que no se reconoce otra en donde mas bailes se hayan inventado, algunos de ellos demasiado oscenos, dando motivo á las diatrivas y fuertes escritos del historiador Mariana y otros; motivo por el cual se encendió mas la guerra contra la música profana, siendo el fundamento de la destruccion de ella antes de concluirse el siglo XVII.

Por las tradiciones mas antiguas de España, vemos constantemente al baile ocupando un puesto preferente, tanto en los espectáculos profanos, cuanto en los devotos y sagrados, siendo la pasion mas favorita de los españoles; pues como dice Cervantes en su GRAN SULTANA:

No hay muger española que no salga
del vientre de su madre bailadora.

La mayor parte de estos bailes iban acompañados de recitado, por cuya razon dicho autor los llama en su *Quijote*, *Danzas habladas*; pudiéndose asegurar que de estos bailes nació nuestro teatro.

En poder del erudito escritor D. Pascual de Gayangos, existe un autógrafo de D. Francisco Bances Cándamo escritor del siglo XVII, en el cual sobre los bailes españoles se lee lo siguiente: «En muchos lugares del Reyno de Toledo vemos hoy en las fiestas mas célebres ejecutar estas danzas mímicas á la sinceridad de sus paisanos; cuya composicion llaman ellos *historia*, y es verdaderamente (como en su lugar diremos) la primitiva y ruda comedia castellana nuestra, no sin gran similitud á los primeros inculpables juegos escénicos que cuenta Livio de Roma. Escríbese primero en un desaliñado romance el sucesso que quieren representar, antiguo ó moderno, en forma de relacion; este le va cantando un músico en voz alta y clara, de forma que le perciba el auditorio, y conforme va nombrando los personages se van ellos introduciendo á la escena, vestidos con la mayor propiedad que pueden, y enmascarados como los antiguos histriones. No representan ni articulan palabra alguna, pero con acciones y gestos (que la mala expresion de sus toscos artífices hace ridículos en la sinceridad de su rethorica natural) van ellos significando cuanto el músico canta y haciendo cada personaje los movimientos que le tocan del sucesso que se va cantando. No son movimientos deshonesto ni torpes los que estos hacen, como los antiguos mimos, por que tampoco, como ellos, imitan personas viles ni acciones leves; antes lo mas plausible es que introducen en sus historias casos y personages

heróicos, donde es lo mas gracioso ver aquellos rústicos revestirse de la magestad que no conocen, y hacer las acciones mas descompasadas vengan como vengan. »

A fines del reinado de Felipe II se dió mas libertad á esta clase de bailes, particularmente á los compuestos en dialecto gitano, tales como la *alemana*, las *gambetas*, las *zapatetas*, las danzas del *cascabel*, (1) y la *zarabanda*, al cual llamaban tambien segun Esquivel, *jacara*, *rastro*, y *tárraga*. (2) Estos bailes fueron prohibidos, mas esta prohibicion duró poco tiempo; pues en el reinado de Felipe III, la voluntad popular volvió á ponerlos en uso y á defenderlos contra los ataques de los escritores, y contra la voluntad del gobierno apesar del escándalo que producian algunos de ellos en los teatros, pudiéndose conseguir solamente en el año de 1621 se modificasen algun tanto.

Entre los muchos escritores que reprobaron semejantes bailes, particularmente el de la *zarabanda*, se halla Guevara y Cervantes; y entre los que los defendian, se encuentra Lope de Vega quien asegura que los bailes acompañados de canto, eran mucho mejores que los *entremeses*, en los que solo figuraban hombres hambrientos, quimeristas y ladrones. Las observaciones de este célebre escritor, sin duda hicieron que asi los *entremeses* como las *loas*, se adornasen con canto, baile y pantomimas.

Antes de concluir el presente tomo debemos advertir, que hicimos intencion de contiuuar en el mismo nuestra

(1) Esquivel en su *discurso sobre el arte del Danzado* dice: « Todos los maestros aborrecen á los de las Danzas de *cascabel*, y con mucha razon por que es muy distinta á la de *quenta* y de muy inferior lugar, y casi ningun maestro de reputacion y con escuela abierta, se ha hallado jamás en semejantes chapandacas y si alguno la ha hecho, no habrá sido teóiendo escuela, ni llegado á noticia de sus discípulos, porque el que lo supiese rehusará serlo de alli adelante, por que la danza de *cascabel* es para gente que puede salir á danzar por las calles, etc. »

(2) Véase la música del baile de la Zarabanda en la lámina núm. 17.

historia hasta que concluyó en España el reinado de la casa de Austria, para comenzar el tomo tercero en la época que vino á ocupar el trono la dinastía de la casa de Borbon: pero hemos desistido de nuestro propósito, porque consideramos mas propio é interesante al objeto que vamos historiando, no seguir otra crónica que la musical; y como ya hemos llegado al tiempo en que tuvo orígen la *Zarzuela*, que ha renacido para restaurar nuestro melodrama, preferimos dejar aquí el hilo de la historia de nuestra música para volverlo á cojer y continuarlo en el tomo siguiente.

FIN DEL TOMO SEGUNDO.

TABLA

de las materias contenidas en el tomo segundo.

Pág.

Introduccion. 5

CAPITULO XI

Origen de los Galos.—Cultura de los Galos.—Origen de los Bardos.—Reciben los Galos la religion católica.—Clodoveo.—Coronacion de Pepino.—Reinado de Carlo-magno.—Estado de la música en el reinado de Luis Debonaire.—Carlos el Calvo.—El abad de Cluni Odon.—Francisco de Colonia.—Casamiento de la reina doña Sancha de Leon con Fernando de Navarra.—Id. de Alfonso IV de España con Constancia de Francia.—Libros litúrgicos de los franceses.—Juan de Moris.—Opiniones sobre las notas blancas, *maxima*, *longa*, etc.—Pedro Ciruelo, español.—Epoca del gusto francés por la música.—Desde España pasó á Francia el melodrama.—Fundacion de capillas de música.—Fundacion de la academia real de música.—Origen de la perfeccion de la ópera francesa.—Poetas que imitaron el teatro español.— Quinault y Lulli.—Carácter de la música francesa y española. 39

CAPITULO XII.

Adelantos de Italia.—Discurso del sacerdote Lampillas sobre los conocimientos músicales de los españoles comparados con los italianos.—Simplificacion de la música italiana.—Opinion de Teixidor.—Opinion de Pedro Cerone.—Refutacion de algunas de estas opiniones.—Imitadores de la música española en Italia.—Inventores del recitado.—Primeros melodramas oidos en Italia.—Bailes pantomímicos unidos al melodrama. . 67

CAPITULO XIII.

Reinado de Enrique IV de España.—Bartolomé Ramos.—Juan de la Encina.—Cátedras de Salamanca.—Reinado de los reyes católicos.—Estado de la música española.—Causas de su decadencia.—Villancicos.—Felipe I.—Carlos V primero de España.—Sus conocimientos musicales.—Capellanías.—Aficion de los grandes del reino á la música.—San Francisco de Borja, duque de Gandía.—Etiqueta de la capilla real del palacio de Madrid establecida por el emperador Carlos V para la fiesta de la *candelaria* y procesion del *Corpus*.—Maestros compositores españoles. . 95

CAPITULO XIV.

Reinado de Felipe II.—Esplendor de su corte.—Ocupaciones de los españoles y número de estrangeros en Madrid.—Poder de las ciencias y las artes.—Principio del monasterio de El Escorial.—Artistas que tomaron parte en esta grande obra —Progreso de la música.—Adelantos literarios.—Fanatismo de nuestros maestros.—D. Felipe Antonio Cabezon.—Capilla de música del Escorial.—Libros de música de id.—Organos de id.—Colegio y seminario de este monasterio.—En el colegio se hicieron comedias.—Matheo Flecha.—Felipe Maria Rogier.—Tomas Luis de Victoria.—Colegio de Monserrat.—Su fundacion.—Francisco Cómes.—Argumento del melodrama el *Parnaso*.—Proteccion de Felipe II á los teatros.—Teatro de Palacio.—Teatros de Madrid.—Lope de Rueda.—Salvador Luis.—Espinel.—Cervantes.—Causas de ignorarse los nombres de los maestros que se dedicaban á escribir música profana y la pérdida de estas obras.—Fundacion del convento de las Descalzas Reales de Madrid.—Bartolomé del Rey.—Fernando Laso.—Francisco Soriano.—Maestros compositores de esta época. 125

ARTICULO XV.

Origen del contrapunto artificioso.—Su introduccion en las iglesias.—Opinion sobre esta clase de música.—Origen de las artes.—Géneros de música eclesiástica.—Estado de la musica eclesiástica á fines del siglo XVI.—Música de cámara en este siglo.—Causa de su postracion.—Aficion de los españoles á la guitarra.—Motivos de esta aficion.—Escelencias de la guitarra.—Juan de Tapia.—Fundacion del conservatorio de Nápoles.—Opiniones sobre nuestros conocimientos en general de algunos escritores estrangeros.—Diego Hurtado de Mendoza.—El *cortesano* de don Luis Milan.—Introduccion de nuevos instrumentos en la música profana.—Academias científicas.—Damas que sobresalieron en la música segun Lope de Vega. 163

Digitized by Google

ARTICULO XVI.

Adelantos del siglo XVI.—Las costumbres de los reyes son la moda de sus vasallos.—Proteccion de Felipe III á la música.—Introduccion de los obligados y solos de los instrumentos en la música eclesiástica.—Fundacion de la capilla de música del monasterio de la Encarnacion en Madrid.—Maestros de capilla de las Descalzas reales desde su fundacion hasta 1836.—Id. de la Encarnacion.—Compositores de la primera nobleza de España.—El Marqués de Cabrega.—Don Alejandro Giron.—Don Martin de Silva.— El maestro don Bernardo Clavijo.—Opinion de Perez sobre este maestro.—Bautizo de Felipe IV.—Fiestas dadas en Valladolid.—*El templo de la virtud*, melodrama.—Viages de Felipe III.—*Los titanes*, melodrama.—*Las naciones orientales reconocidas á su bienhechor*, id.—*La selva de amor, sin amor*, id.—Aficion á la música profana á principios del siglo XVII.—*Barcos y Barquillos*.—*Gigas* —Eduardo Lobo.—Profesores y aficionados citados por Lope de Vega.—Mejoras del teatro español.—Lope de Vega.—Influencia de nuestro teatro en las costumbres de las naciones estrangeras.—Nuestra música sirvió de norma al *melodrama* estrangero. 182

CAPITULO XVII.

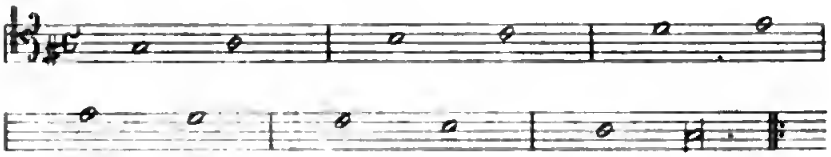
Pareceres sobre los adelantos de nuestra música.—Comes y Ortells.—Música profana y eclesiastica.—Opinion del P. Mariana.—Reflecsiones sobre esta opinion.—Contradiccion de Mariana.—Juegos á lo divino.—Hermanicos de la aurora.—Melodia y armonía.—Claudio Monteverde.—Su origen.—Obras de Ortells y Raban.—Capillas de música.—Aficion del soberano —Reló de música de Aranjuez.—Danzas ejecutadas en las fiestas de Madrid en celebridad de la canonizacion de San Isidro.—Abuso de los bailes y danzas. 217

FE DE ERRATAS.

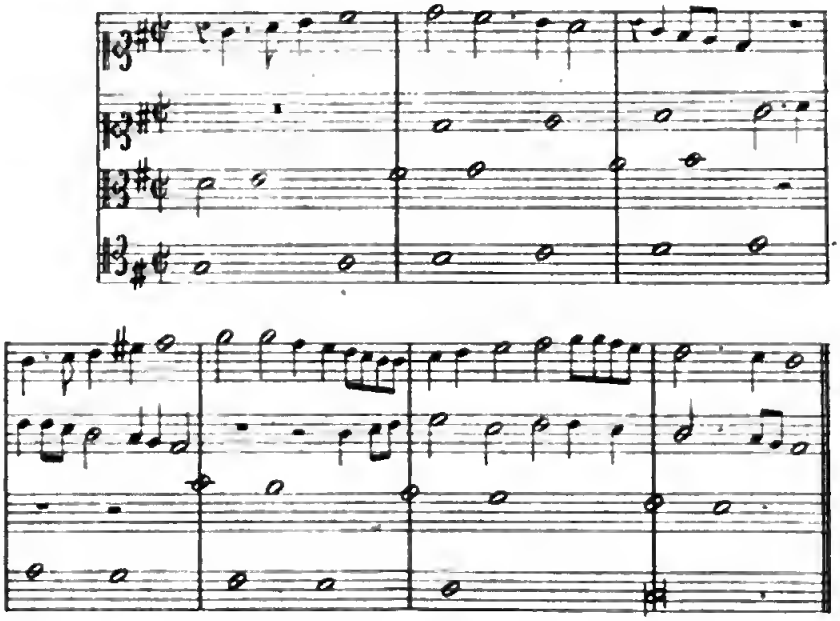
Páginas.	Líneas.	Dice.	Léase.
3	8	espñola	*española*
24	25	Mnsungia	*Musurgia*
48	7	del XVI	*del siglo XVI*
52	13 de la nota	1766	1716
95	24	Burci	*Burcio*
97	26	les	*le*
112	25	Egidins	*Egidius*
Id.	28	cristianos	*cristianas*
114	9	causera	*cansera*
165	14	enalteciendo y alabando	*enaltecieron y alabaron*
184	28	la capilla de	*la capilla*
189	7	Rocher	*Rogier*
192	27	Jarretierra	*Jarretiera.*
224	21	cologios	*coloquios*

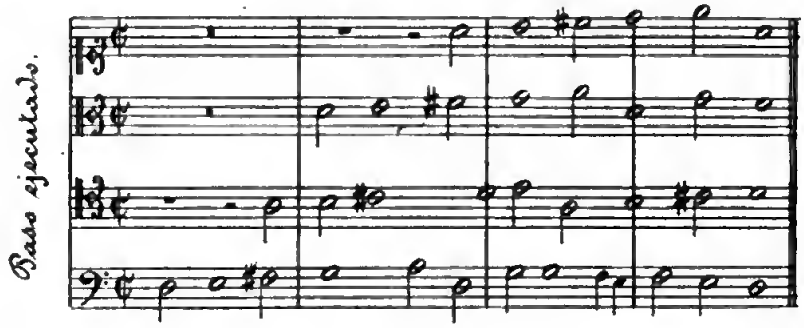
Nº 1

Paso a 4 voces dado en una de las oposiciones al magisterio de la capilla de la Catedral de Santiago de Galicia en el siglo XVII en el termino de 15 minutos

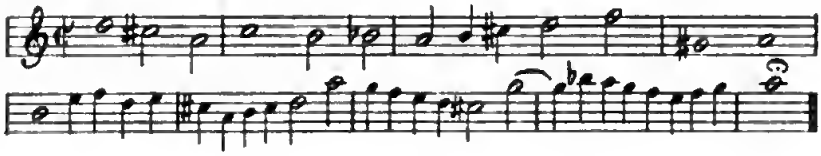


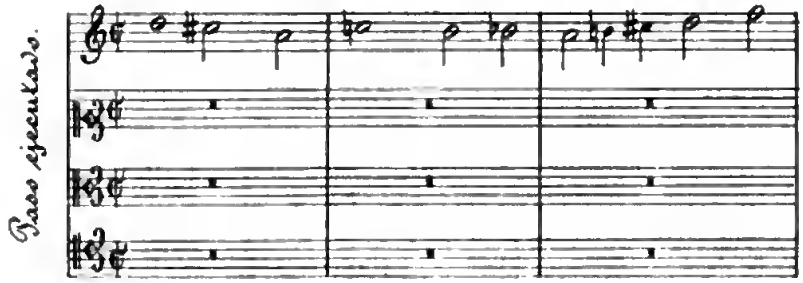
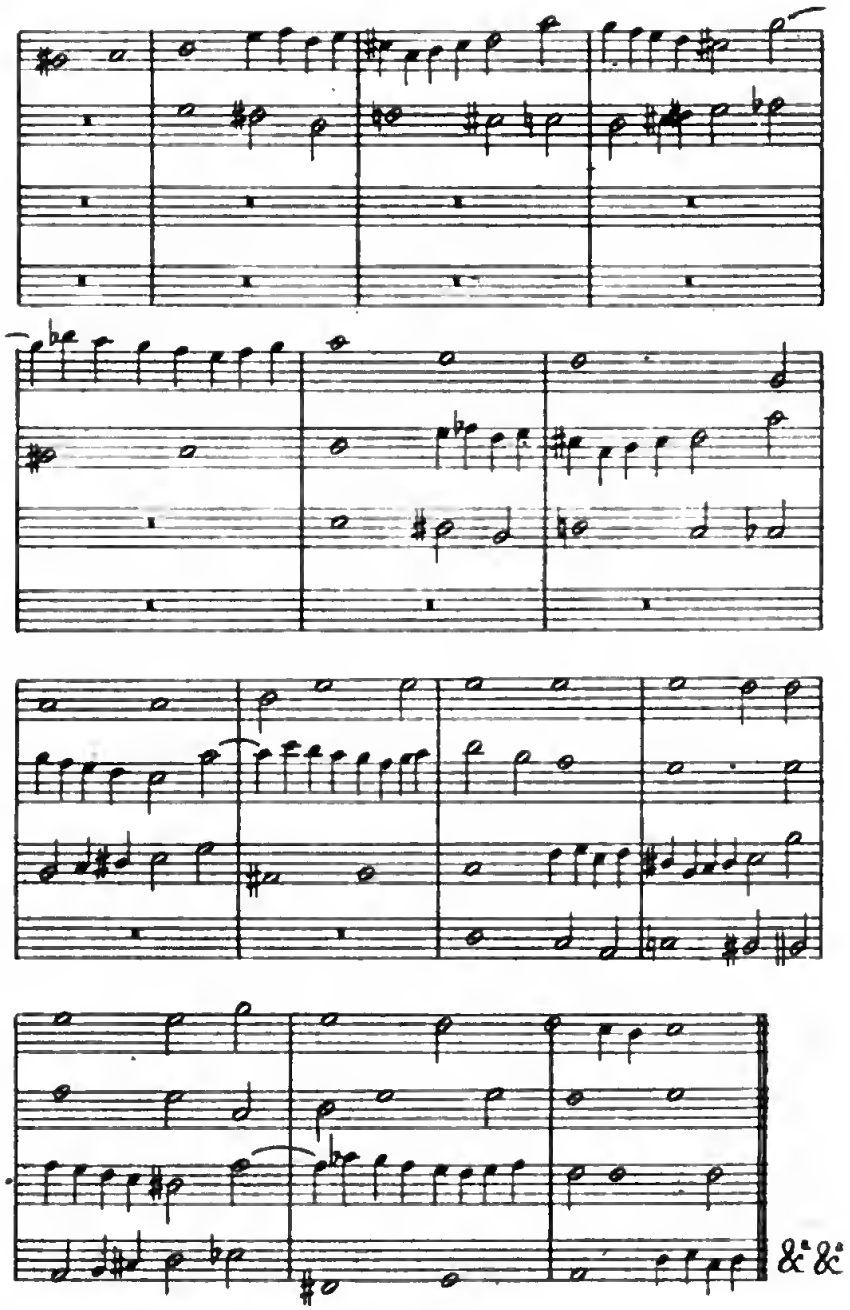
Ninguna voz en este Paso podra decir sino **ut, re, mi, fa, sol, la; la, sol, mi, re, ut.**

Paso ejecutado

Paso á 4 voces en cantidad, calidad y nombre y no se permiten sino cuatro compases para desempeñarlo en el termino de 10 minutos.
Este paso se dió en una de los oposiciones del magisterio de la Catedral de Oviedo. Siglo XVII.

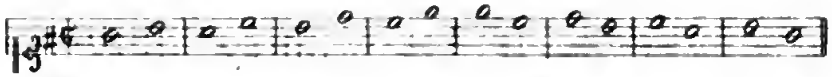


Paso á 4 voces y al acabar la propuesta ya ha de haber entrado la tercera voz.

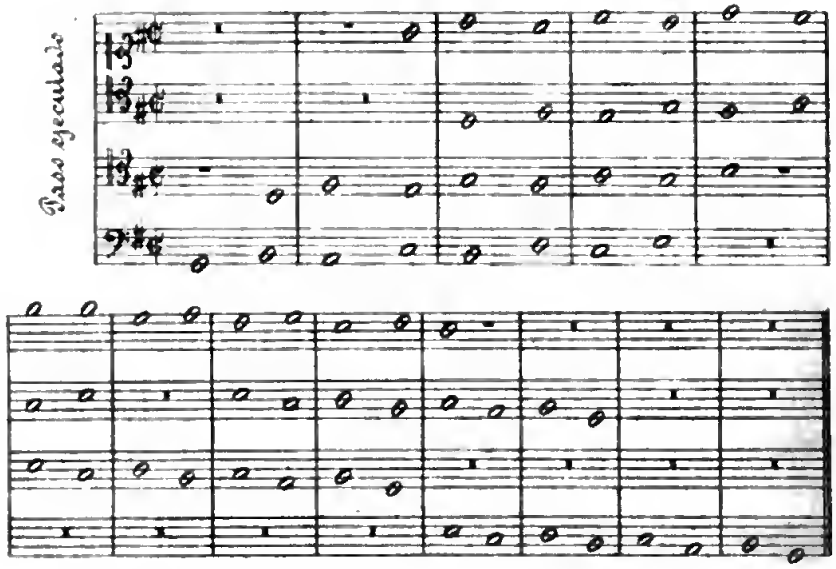


Este paso se dió en la oposicion de la plaza de Organista primero en Osma en el termino de 40 minutos.

Este es un paso galante/ que sino se da en la suposicion no se entrara

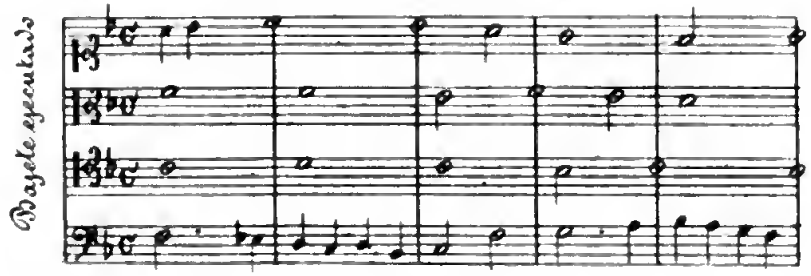
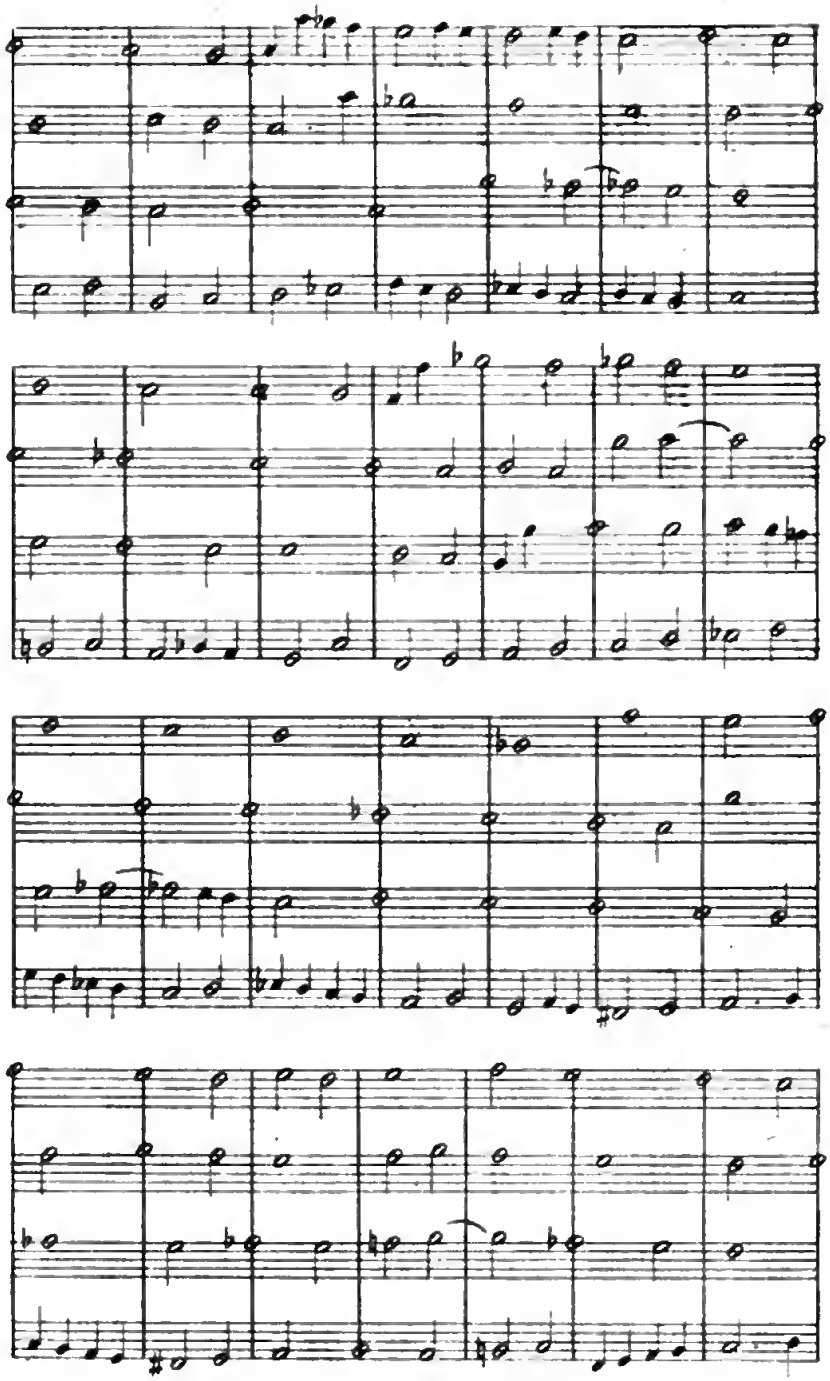
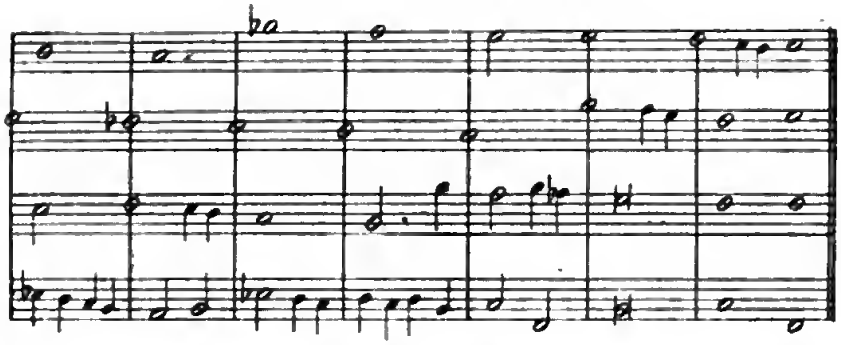
Paso á 4 en cantidad calidad y nombre. No se permiten otras figuras que semibreves á la propuesta no se le permiten pausas sino antes de empezar, pero a las otras voces si

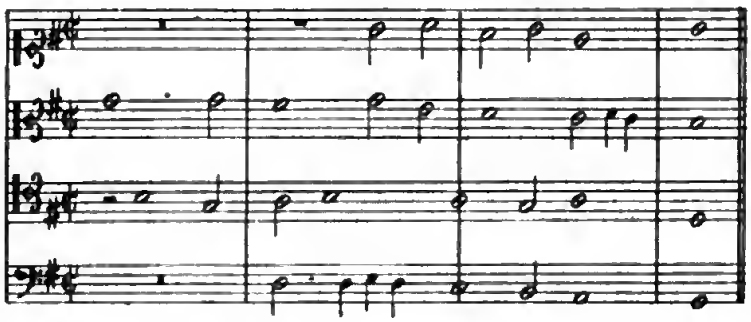
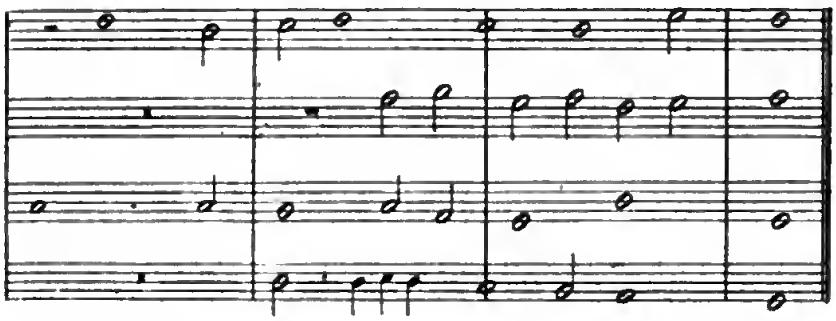


Este paso se dio en unas oposiciones al magisterio de la Catedral de Sevilla en el término de 10 minutos

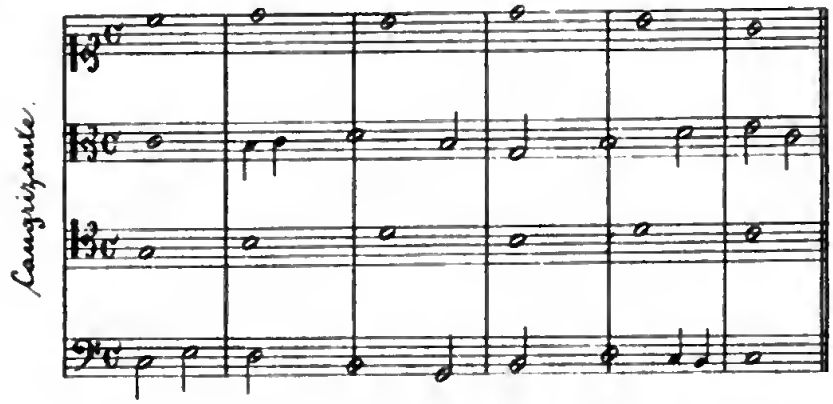
Paso ejecutado

Bajete á 4 voces. Se pide ligadura siempre al dar del compas: que las 3 voces canten siempre de grado y no ha de haber unisonus con ninguna de las cuatro voces.

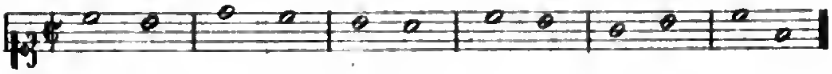
Se dio este bajete en unas oposiciones al magisterio de Osma en el término de 60 minutos

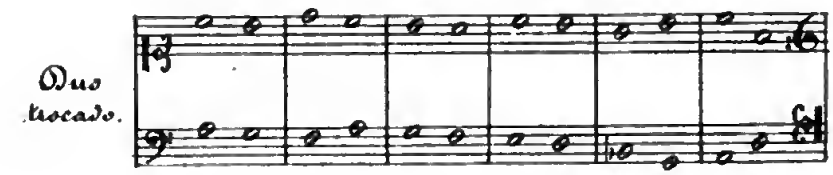
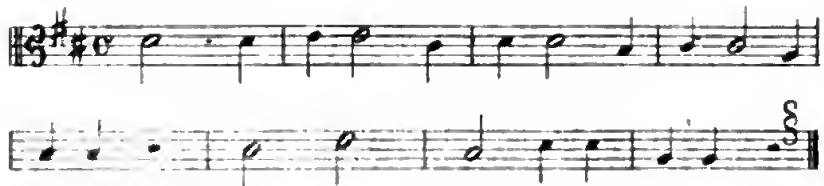
Bajete ejecutado

Sobre esta voz se han de poner otras tres. La una ha de cantar el Seculorum de 5.º tono, la otra el de sesto y la otra el de setimo con las figuras que se pueda pero en el termino de 4 compases.

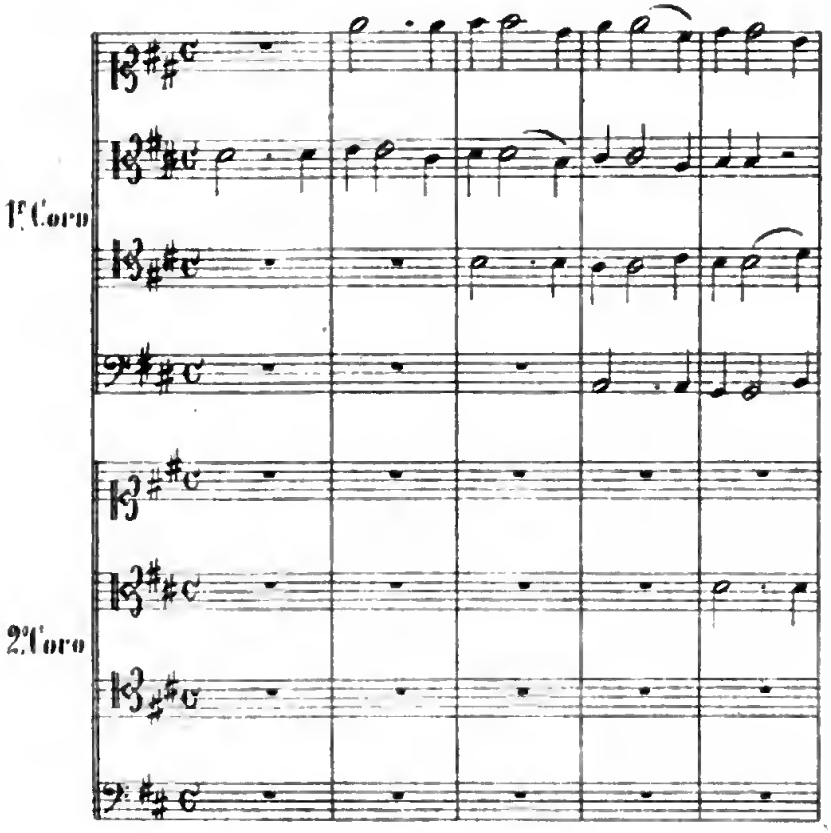
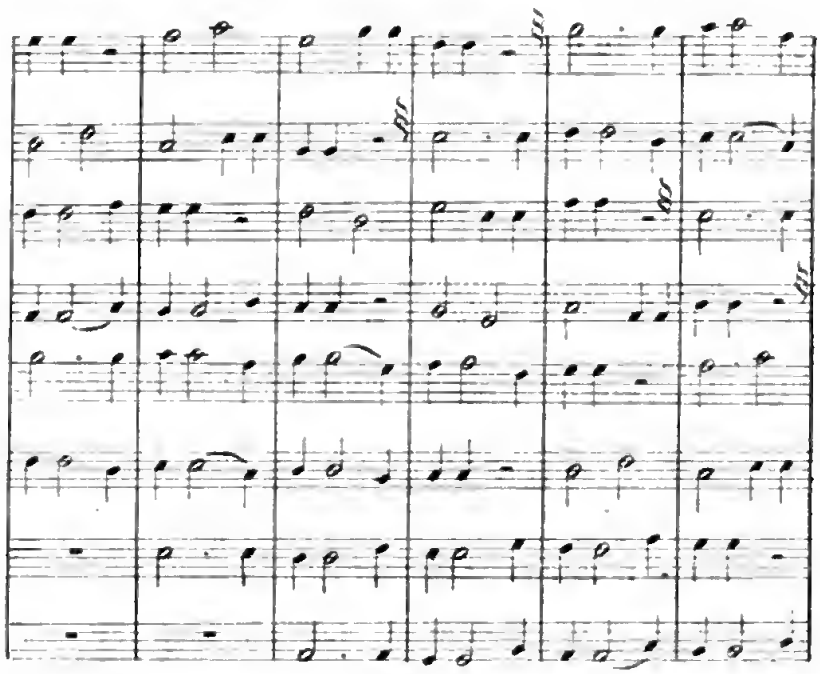
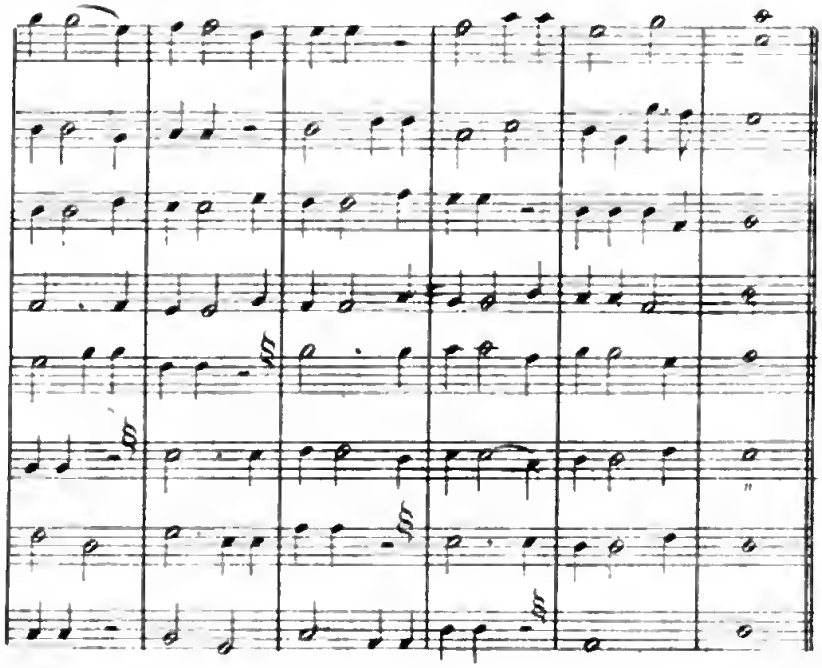
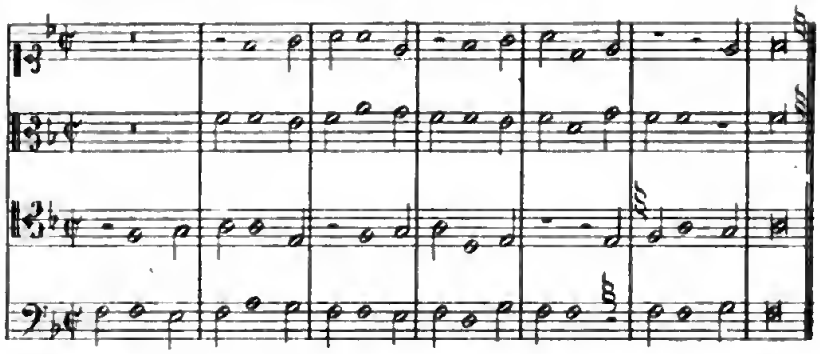
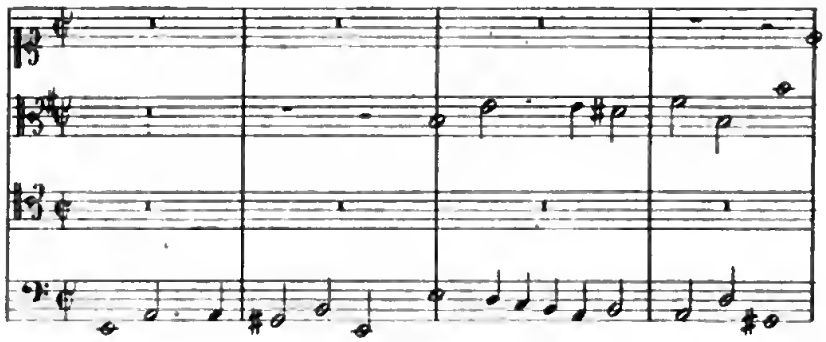
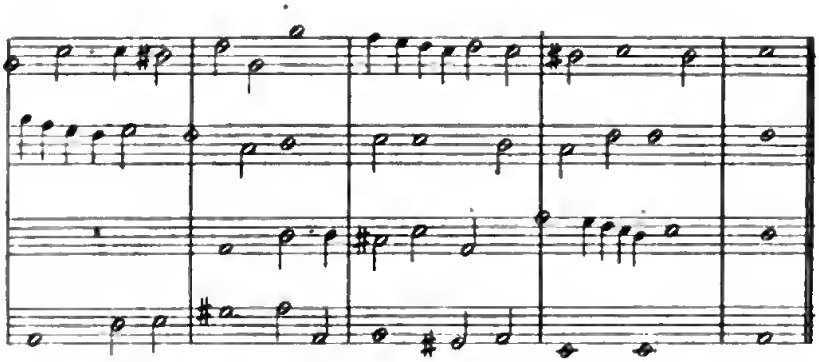
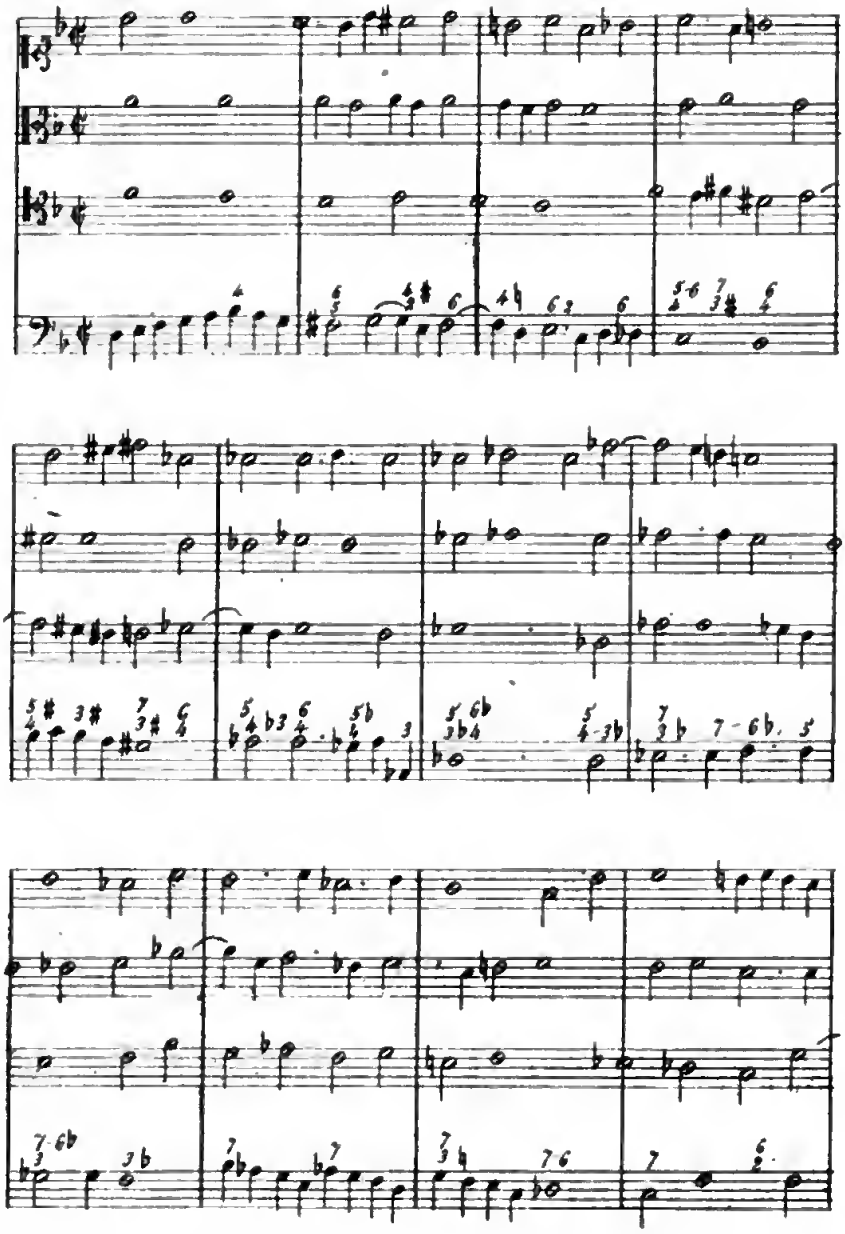
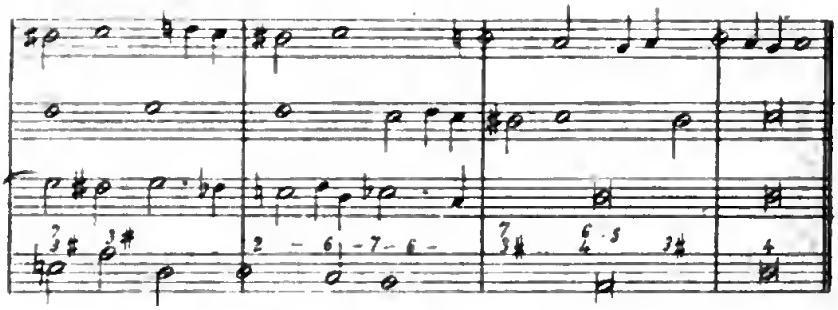
Se dió en una oposicion al magisterio de Zamora en el año 1768, y en termino de 20 minutos

Digitized by Google

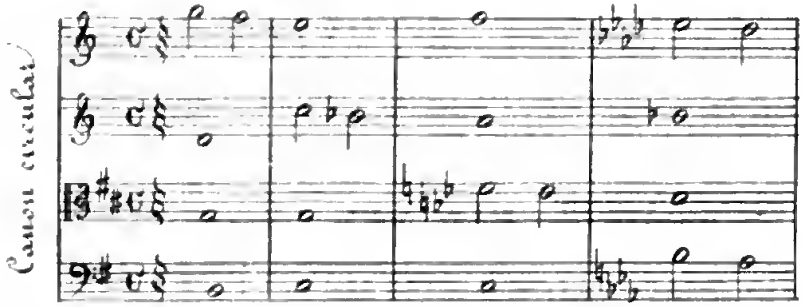
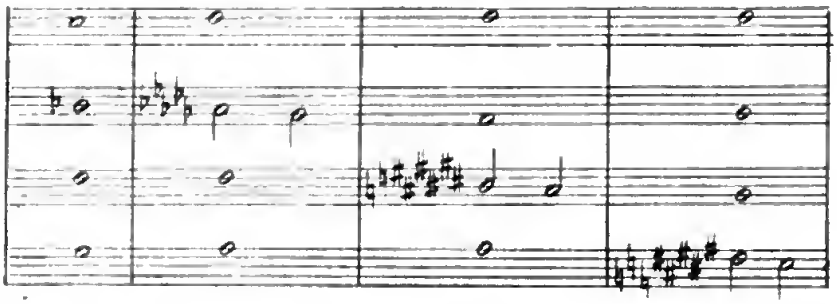
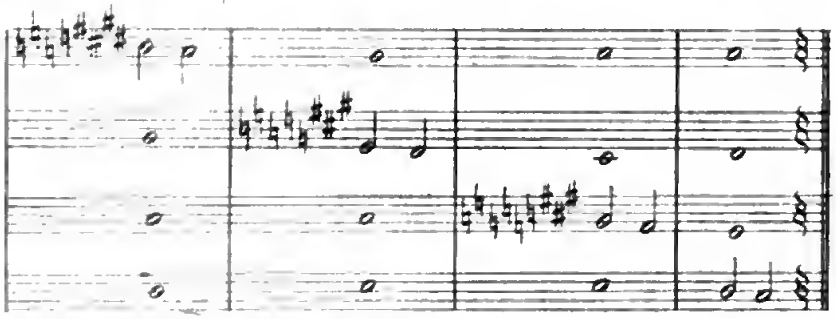
Sobre esta musica se pide un canyrivante a 4

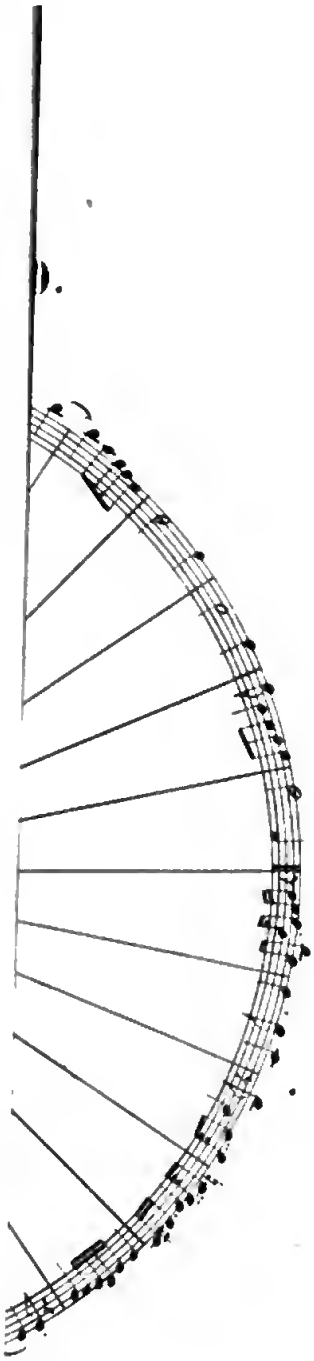
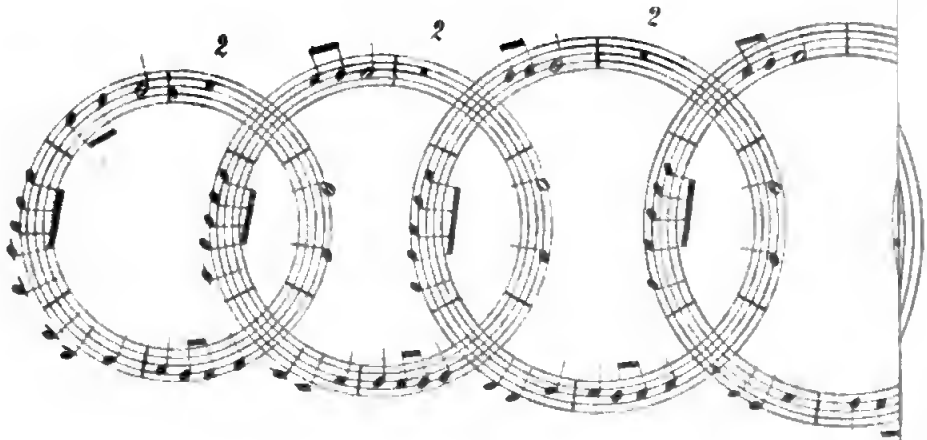
Se dió en una oposicion del magisterio de Zamora en el termino de 10 minutos.

Sobre este tiple se ha de poner un bajo que vuelto al revés el bajo sea tiple y el tiple bajo.



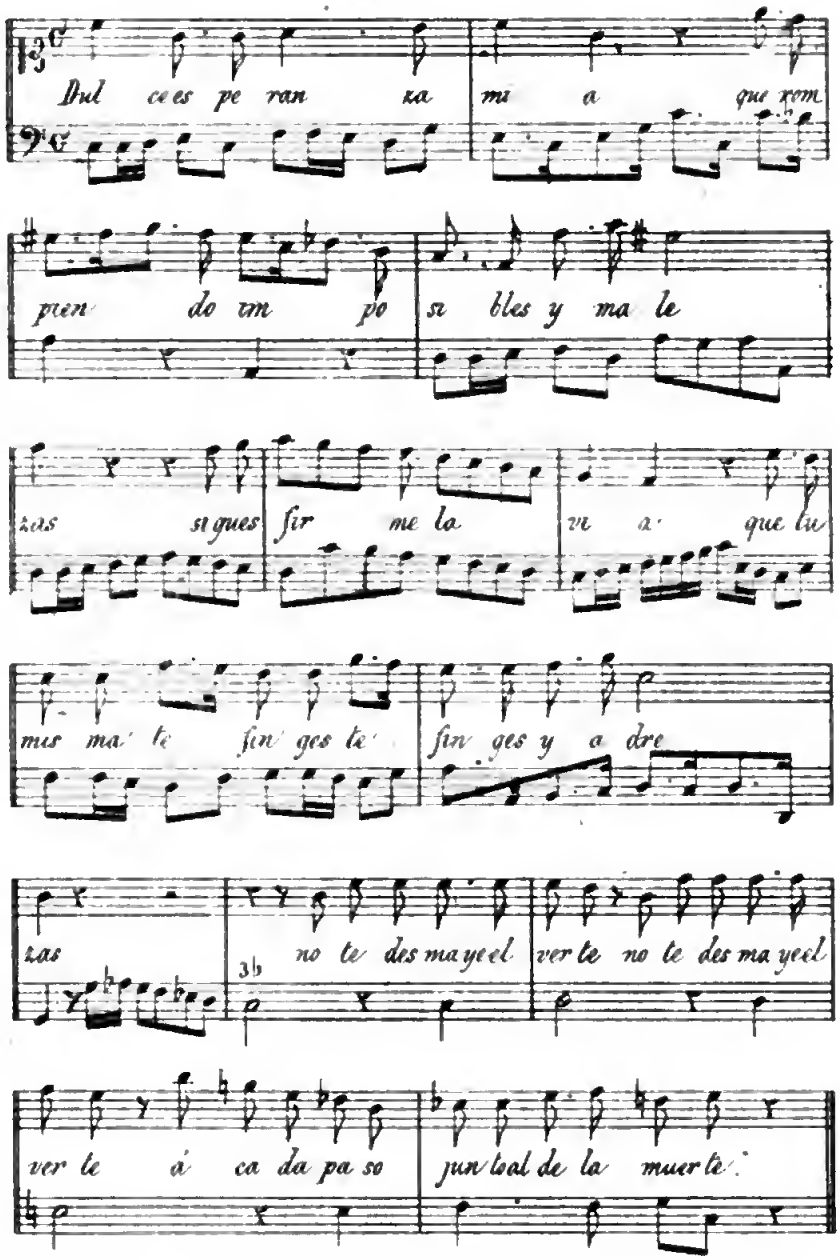
Se dio en el magisterio de Oviedo en 15 minutos.

Periodo de musica, movimiento contrario á 8

Este canon en movimiento contrario se dió en unas oposiciones al magisterio de Toledo en el término de 35 minutos.

Canon á 8

Cangrizante, canon y trocado.

Paso de tranquilla ó engaño dado en la oposicion del magisterio de Tortosa en el termino de 15 minutos.

Se dió este ridículo bajete en unas oposiciones al magisterio de Valencia, pidiendo se pusiesen las voces á cuatro, se le diese modulacion y se pusieran los números



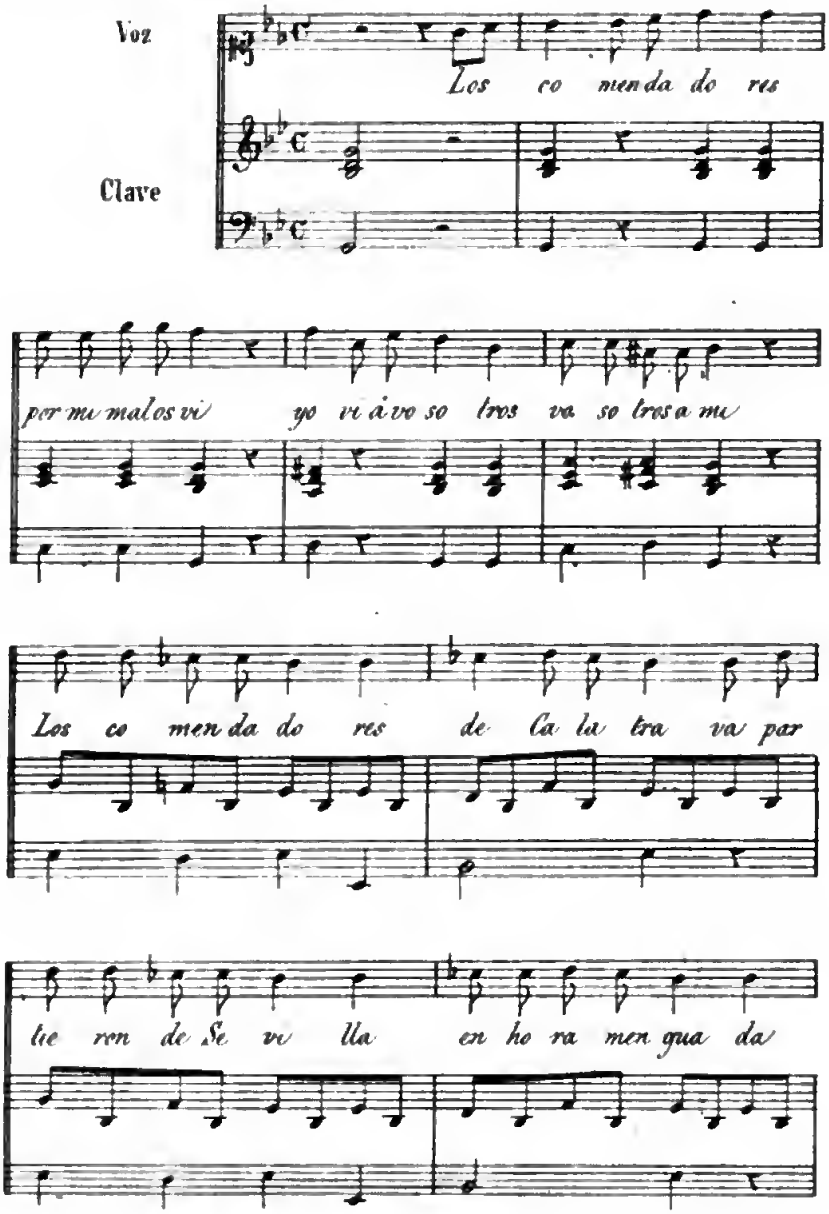
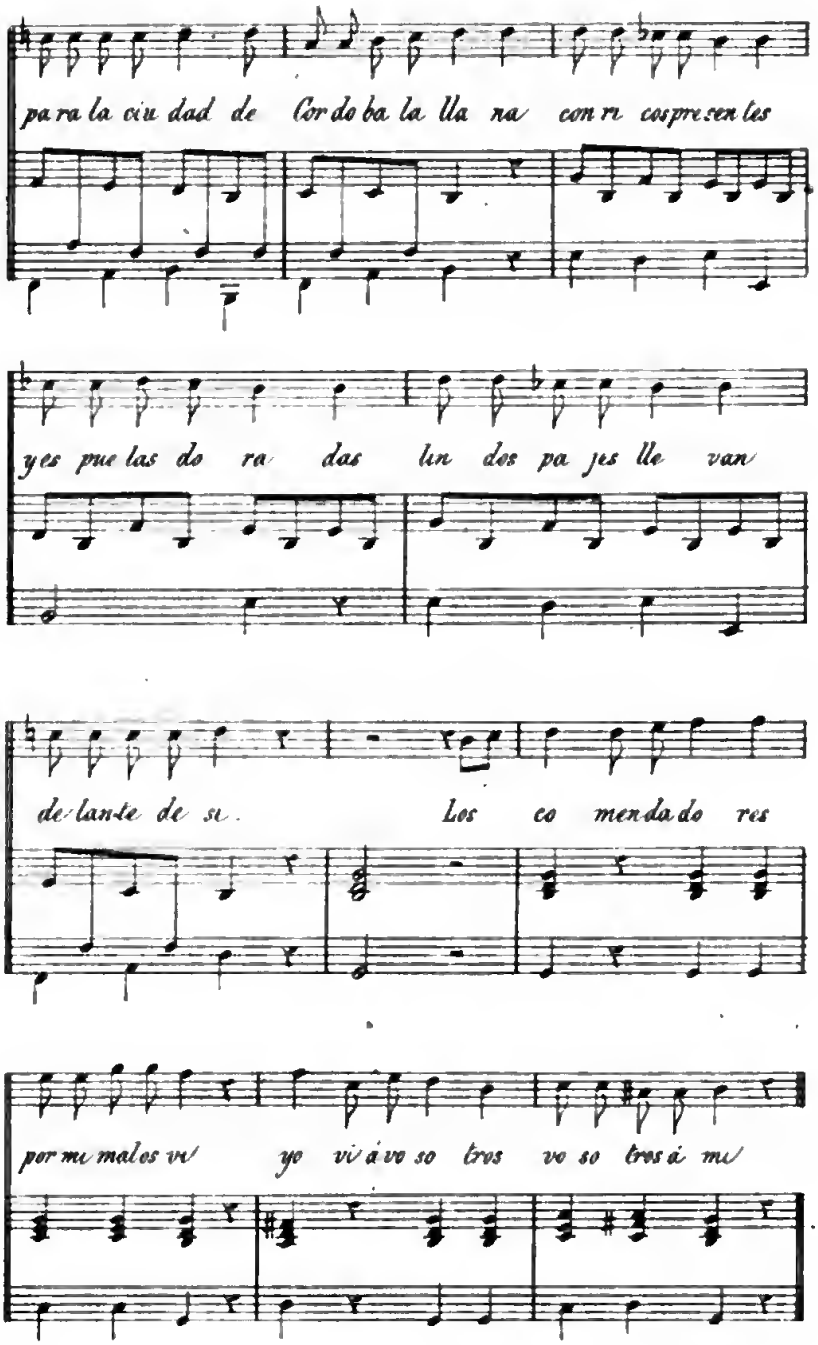

Canon circulat.

Bæatam
Ab Austro Portæ tres
Orient
Ab Ortente Portæ tres
Duodecim

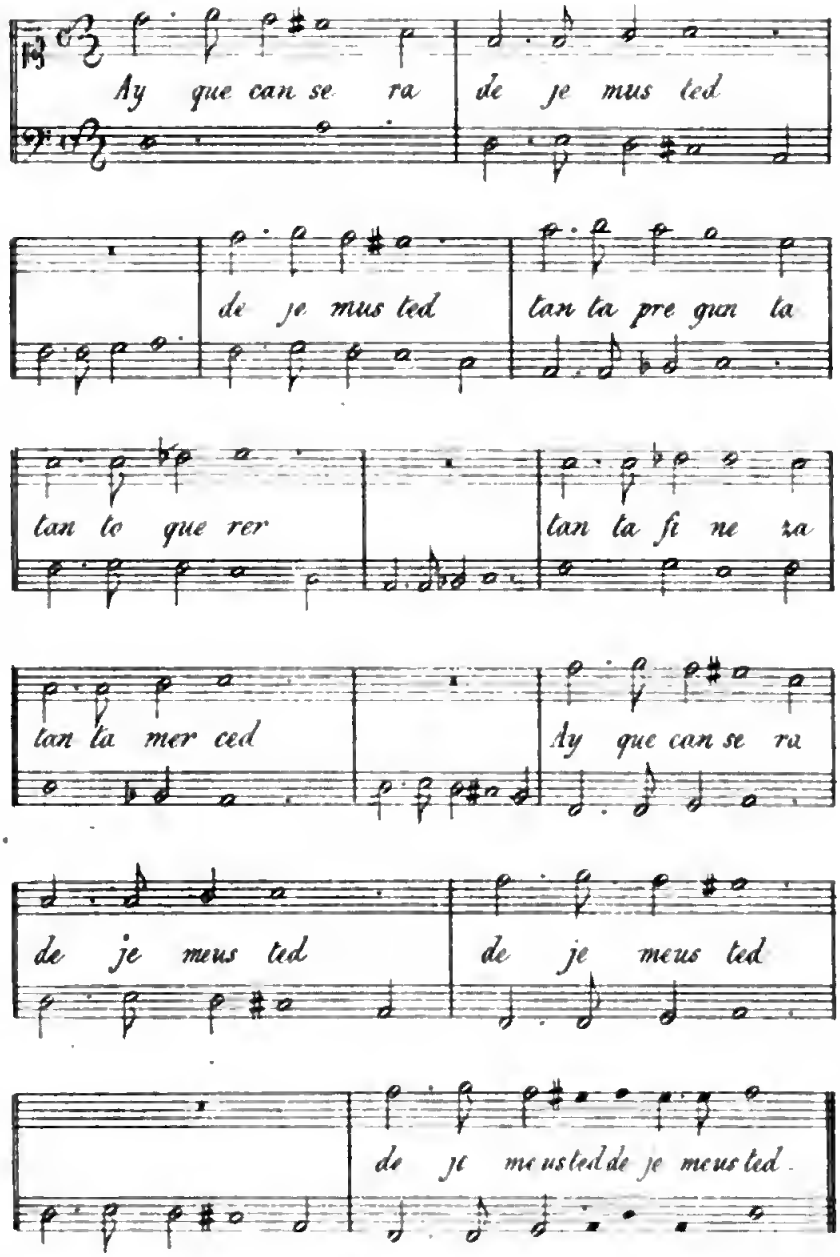
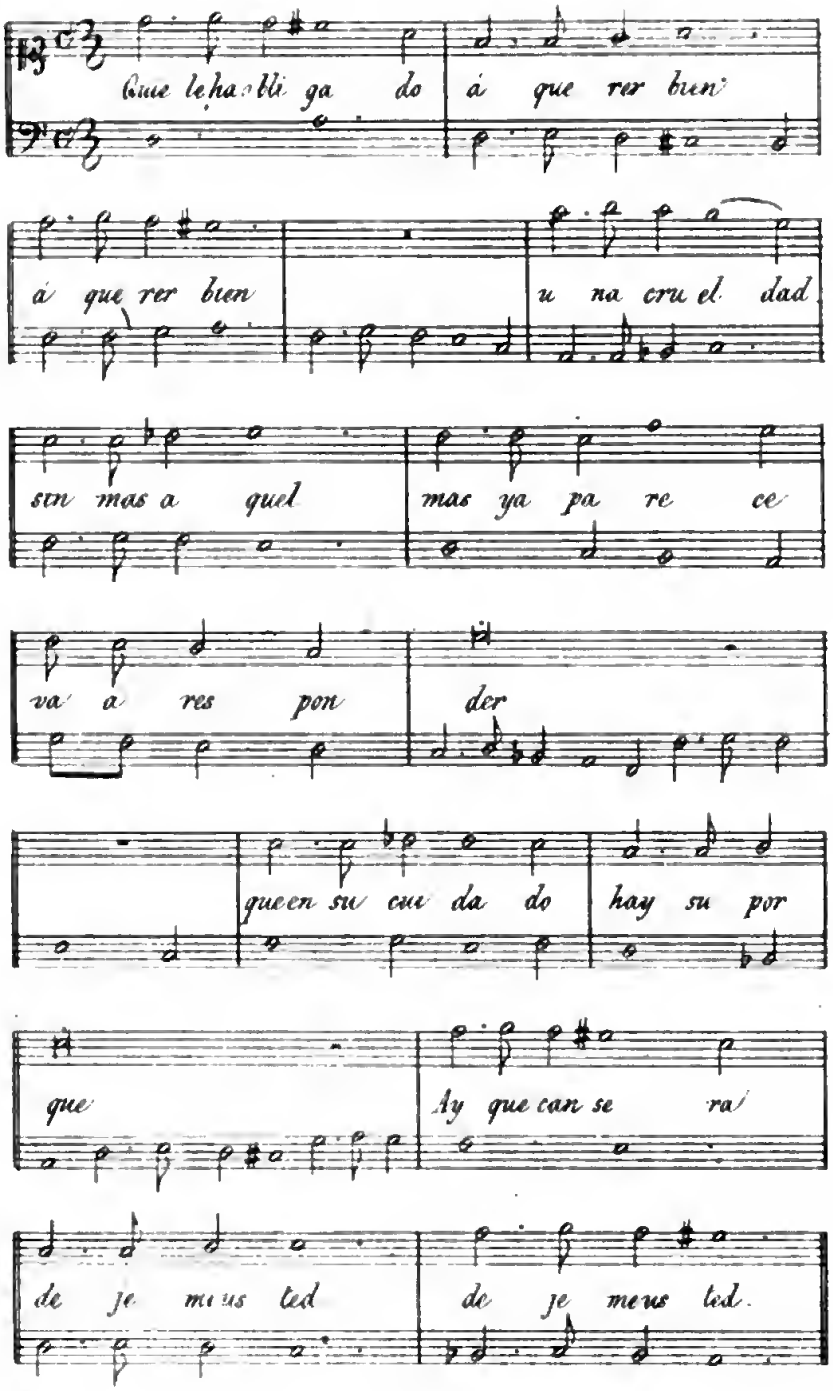
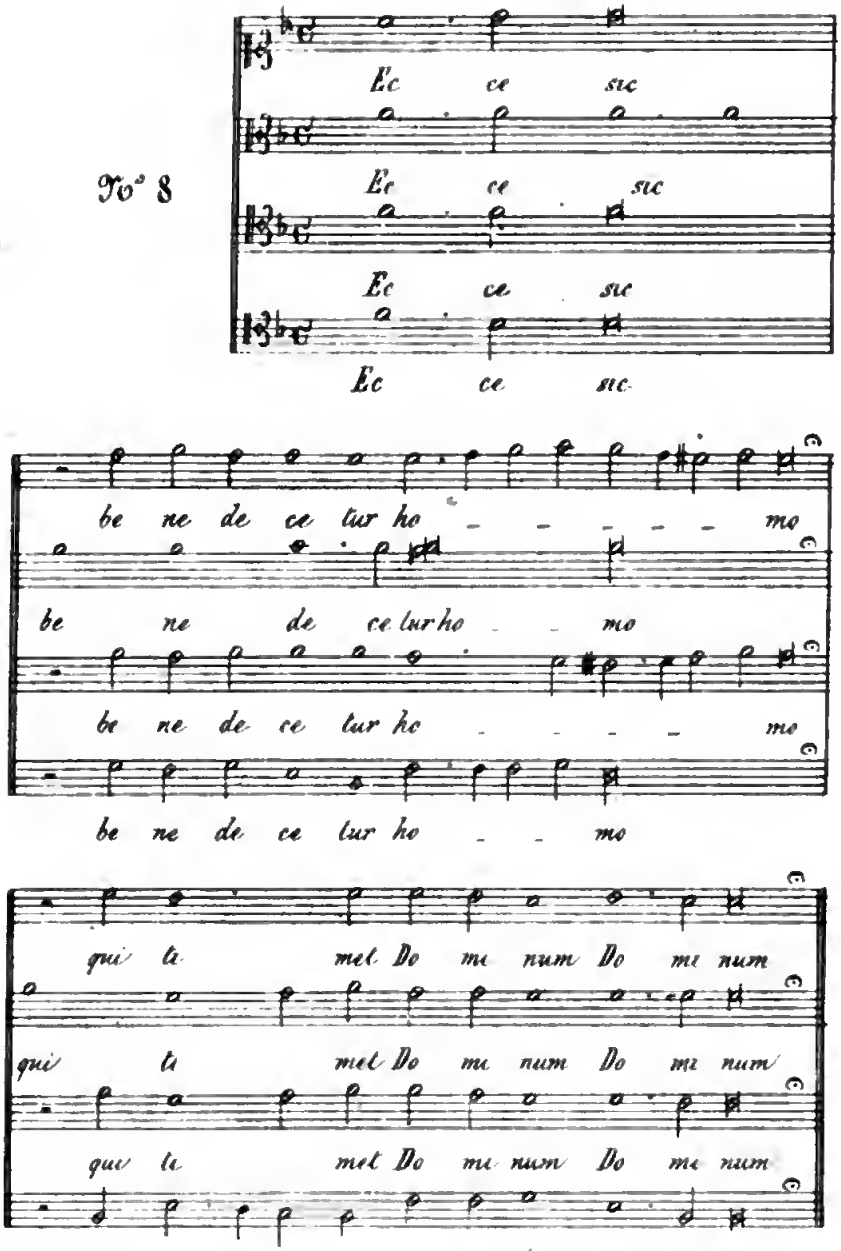


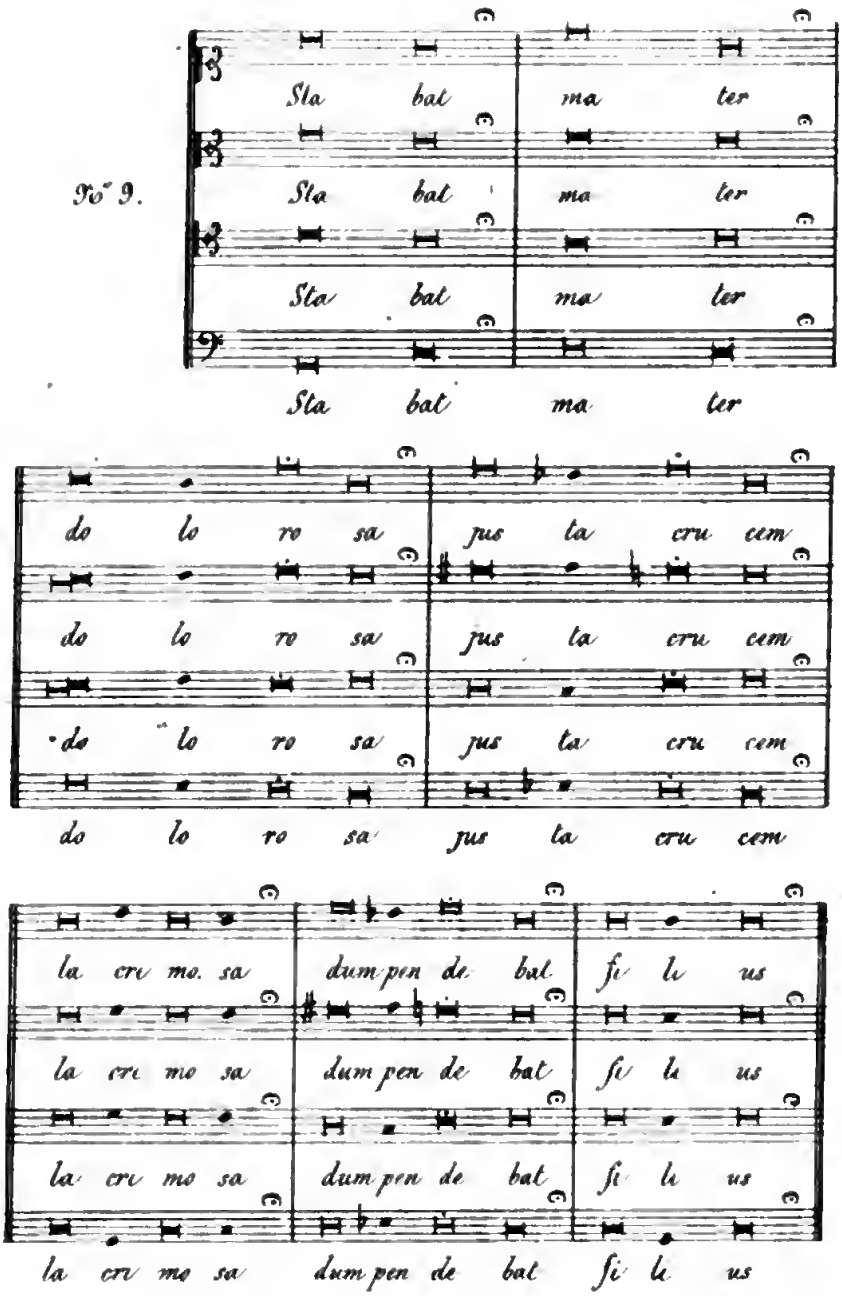
2
2
2

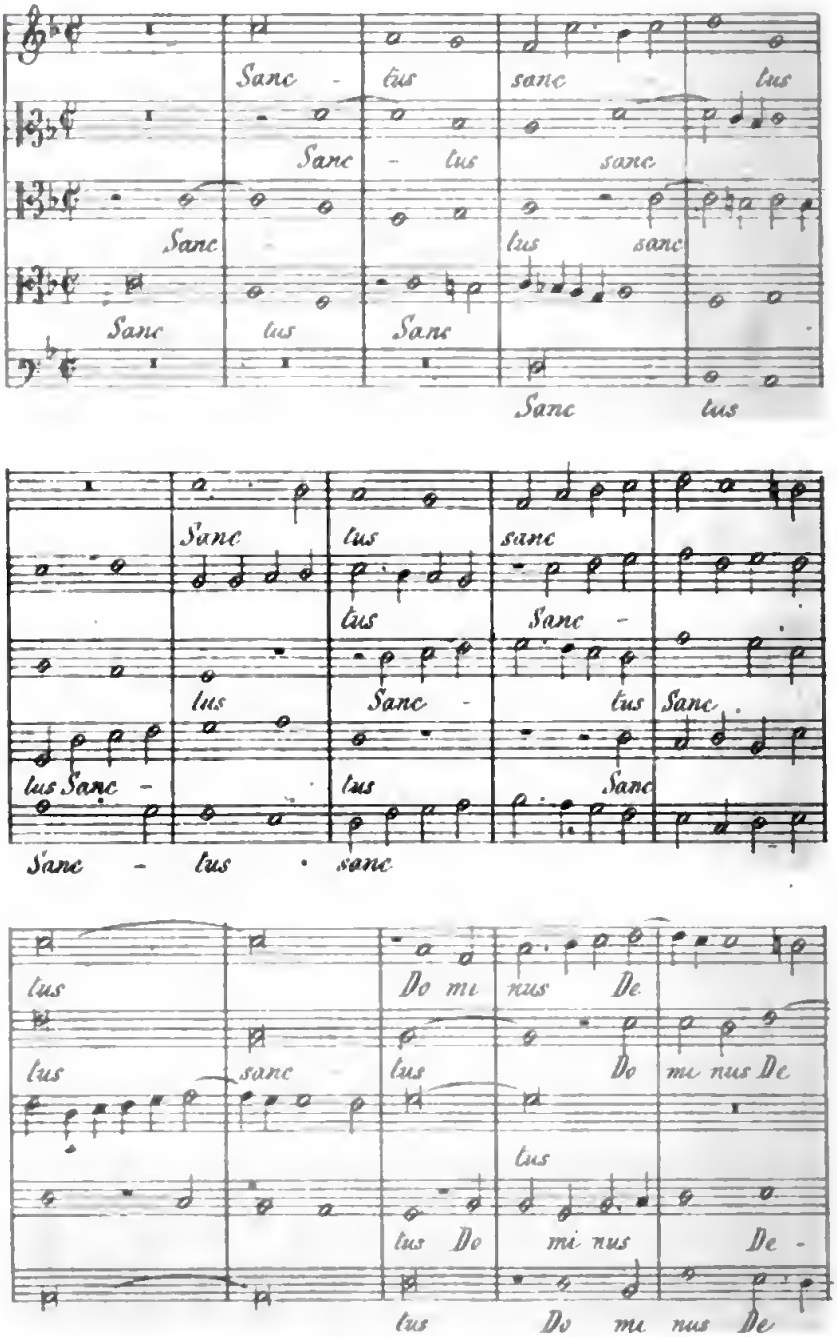
Nº 5

Dul ce es pe ran za mi a que rem
pien do un po si bles y ma le
zas si gues fir me la vi a que lu
mis ma le fin ges le fin ges y a dre
zas no te des ma yeel ver le no te des ma yeel
ver le á ca da pa so jun toal de la muer te.

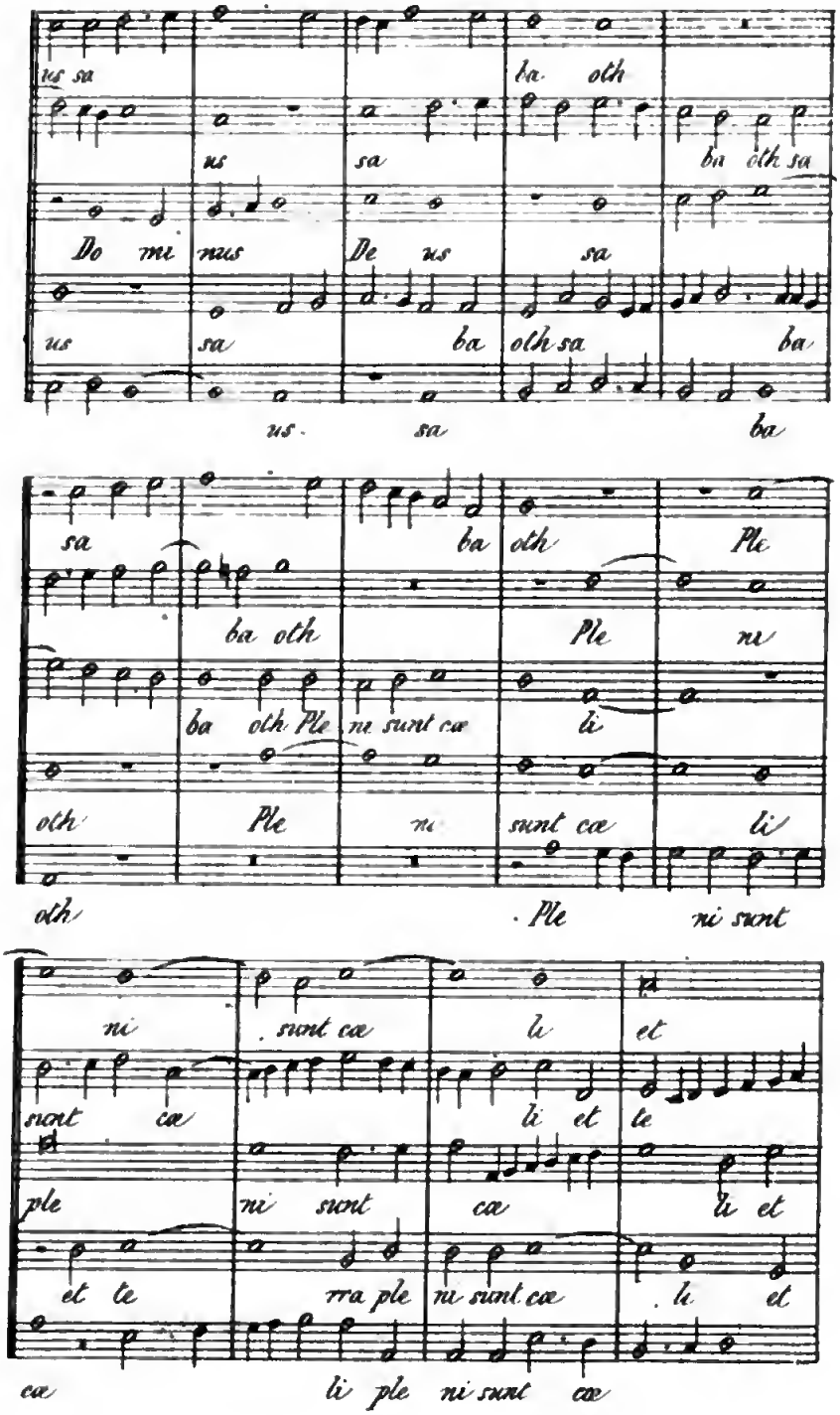
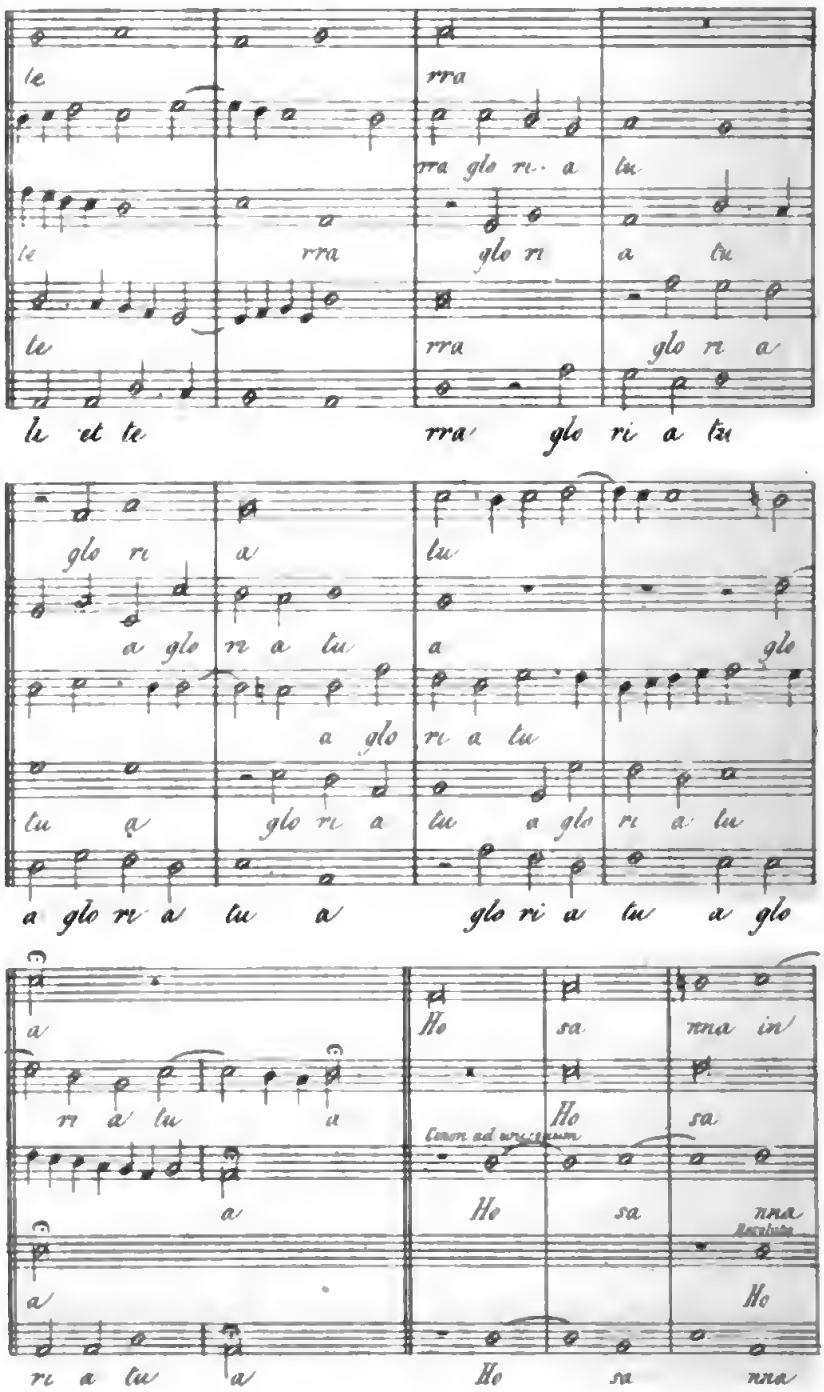
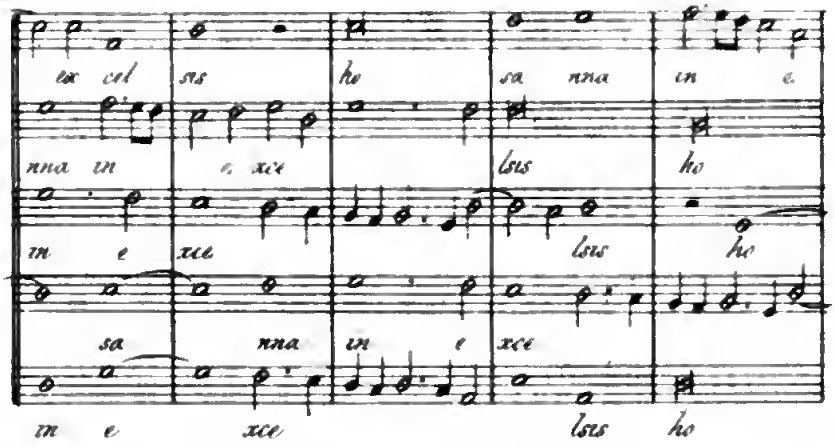
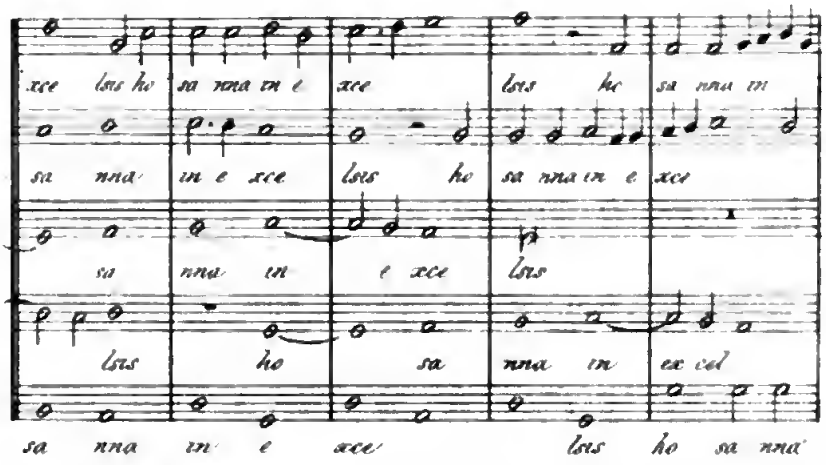
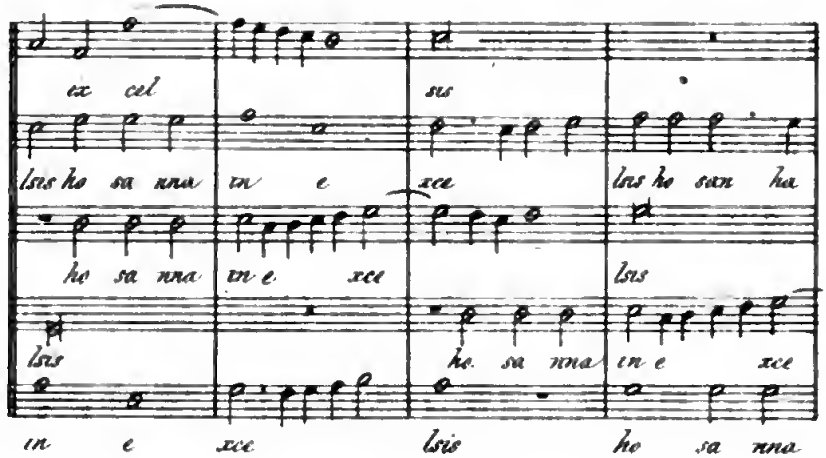
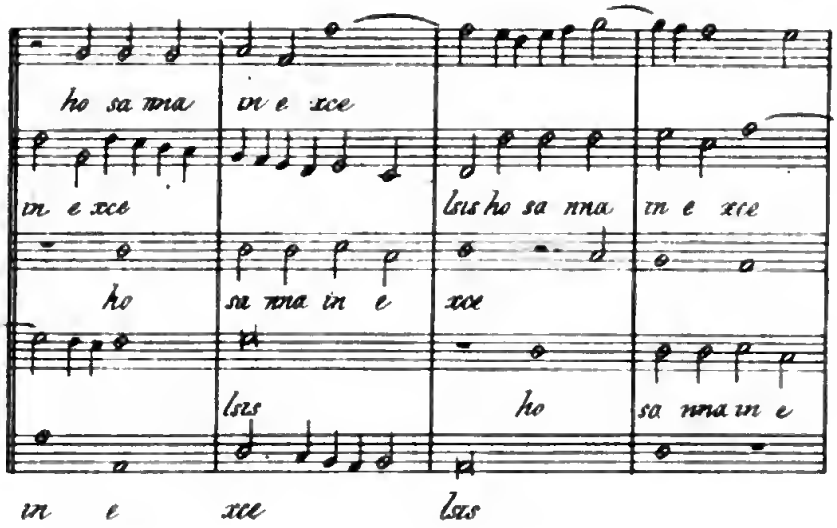
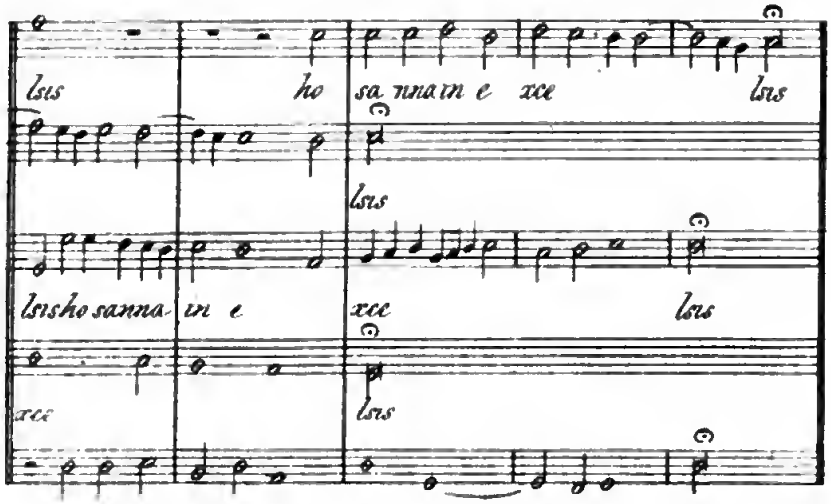
Nº 6

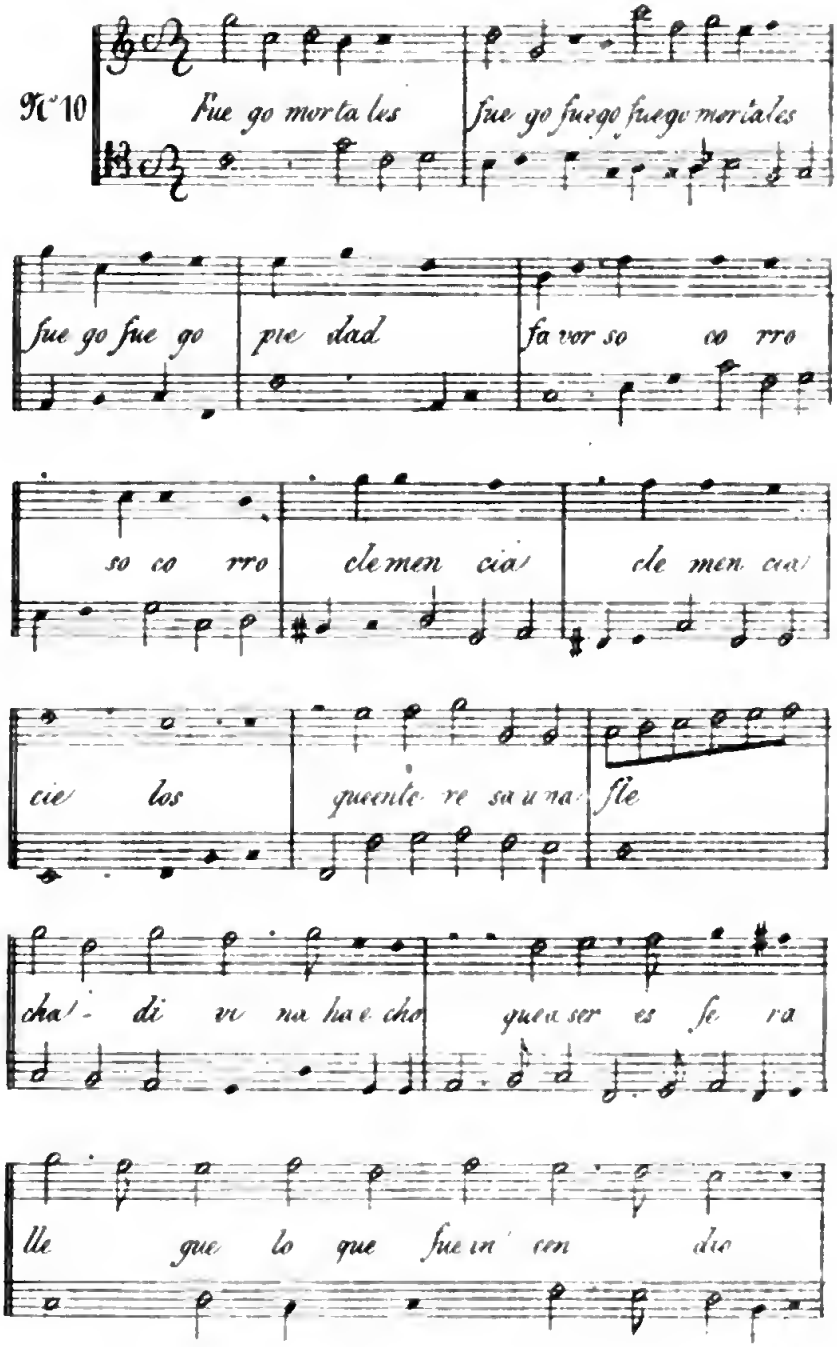
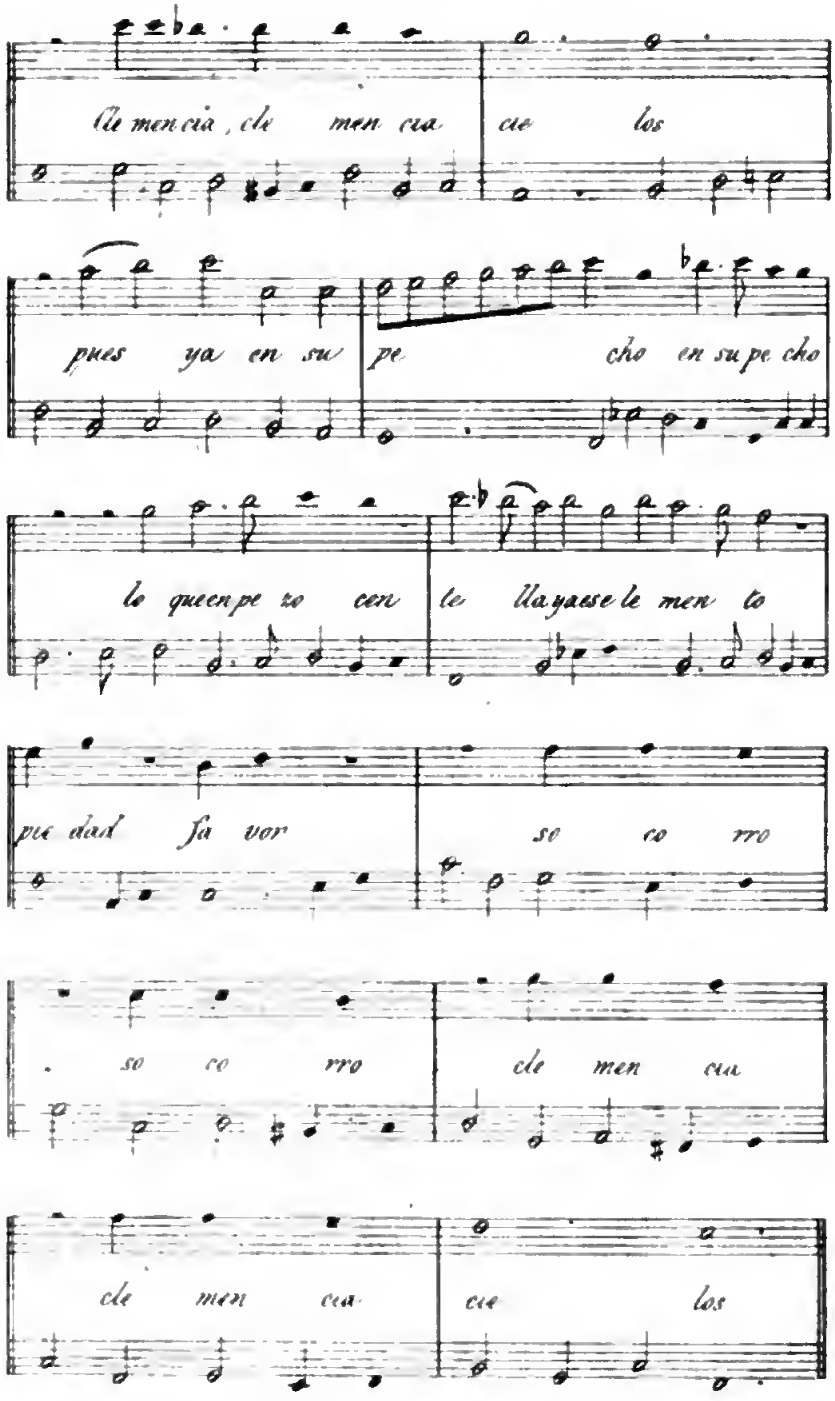
Romance popular del siglo XV reducido á nota moderna por D. Juan Manuel Gaytan y Arteaga, maestro de capilla de la catedral de Córdoba, año de 1759.

Voz
Clave
Los co men da do res
por mu malos vi yo vi á vo so tros va so tros a mu
Los co men da do res de Ca la tra va par
le ron de Se vi lla en ho ra men gua da

para la ciu dad de Cor do ba la lla na con ri cos presen tes
yes pue las do ra das lin dos pa jes lle van
de lante de si. Los co men da do res
por mi males vi/ yo vi á vo so tros vo so tros á mi/

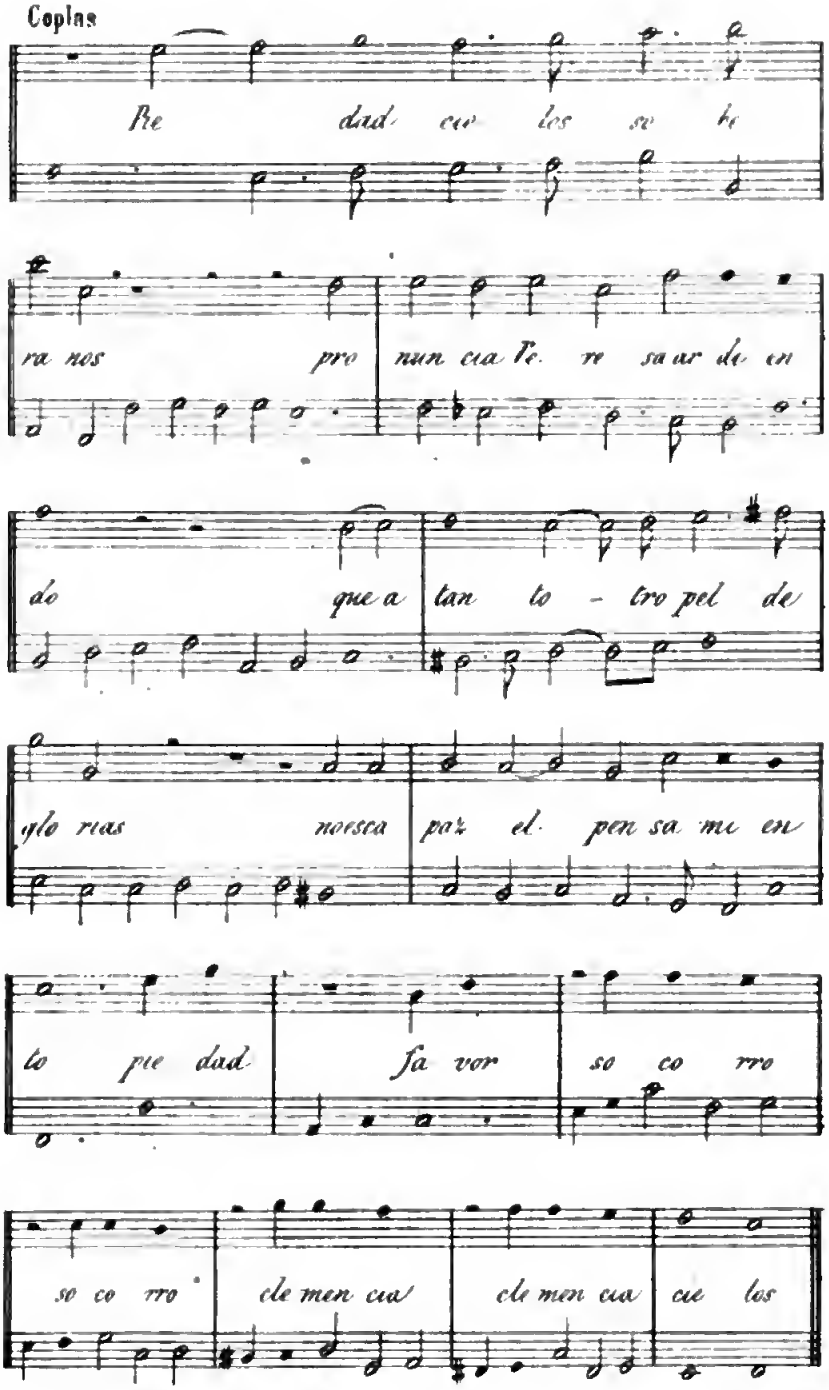
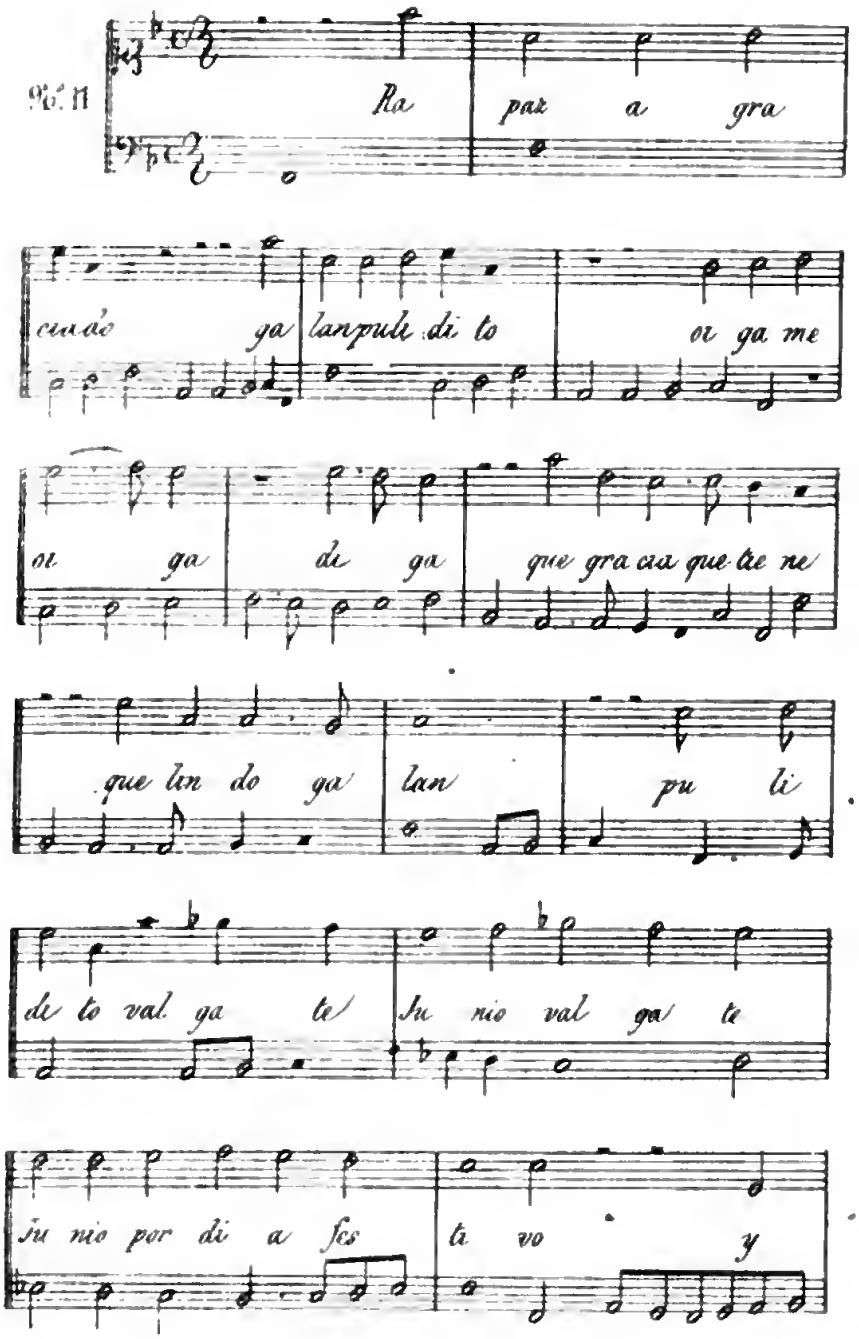
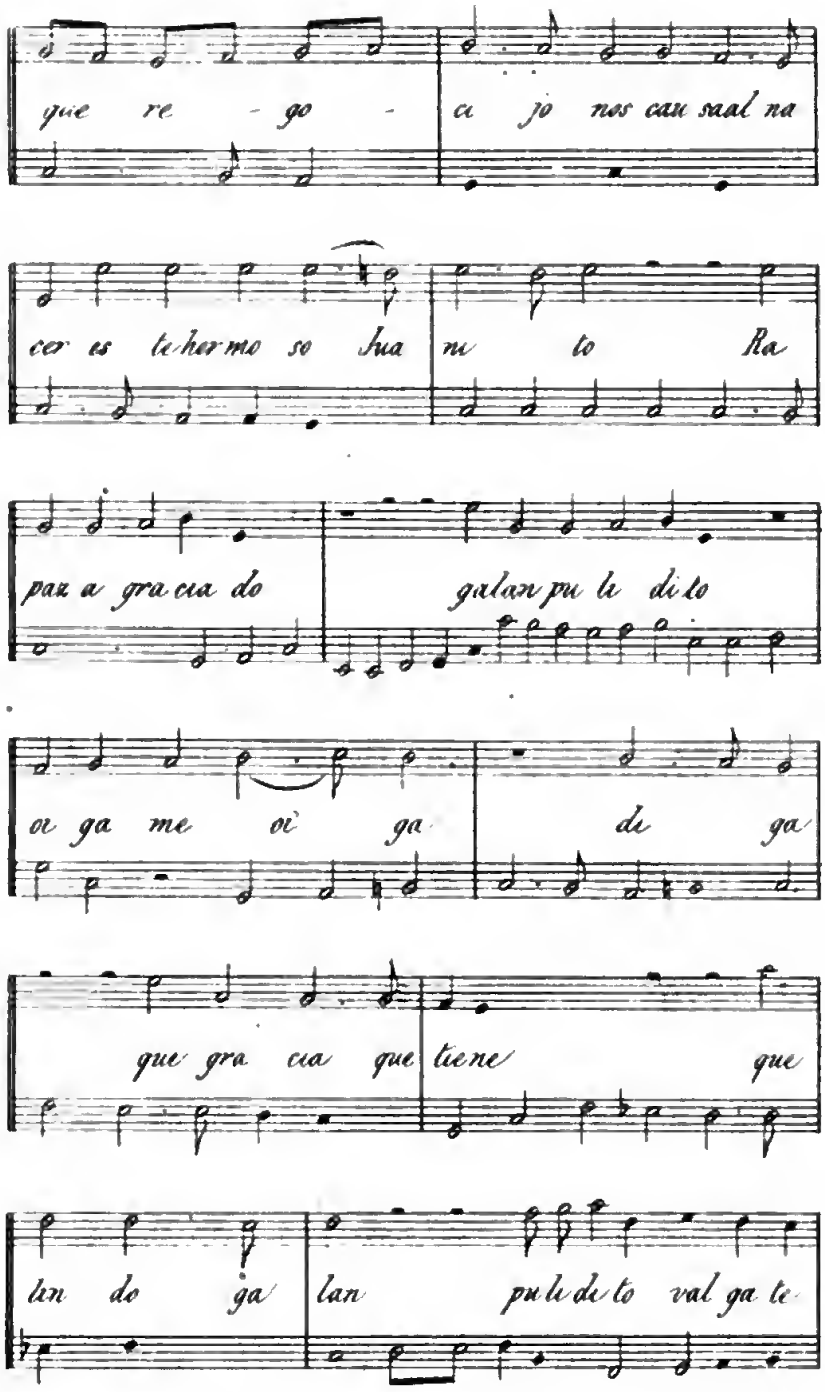
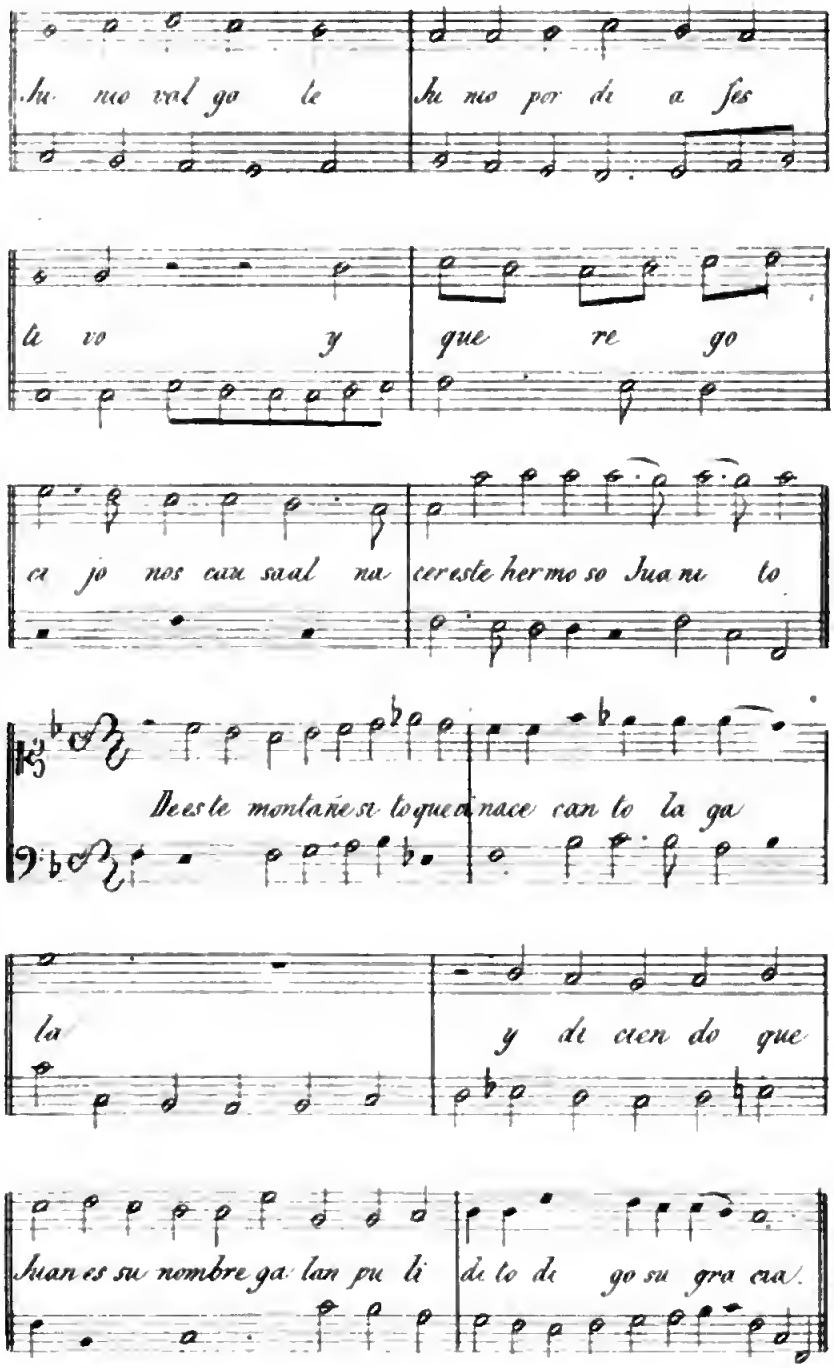
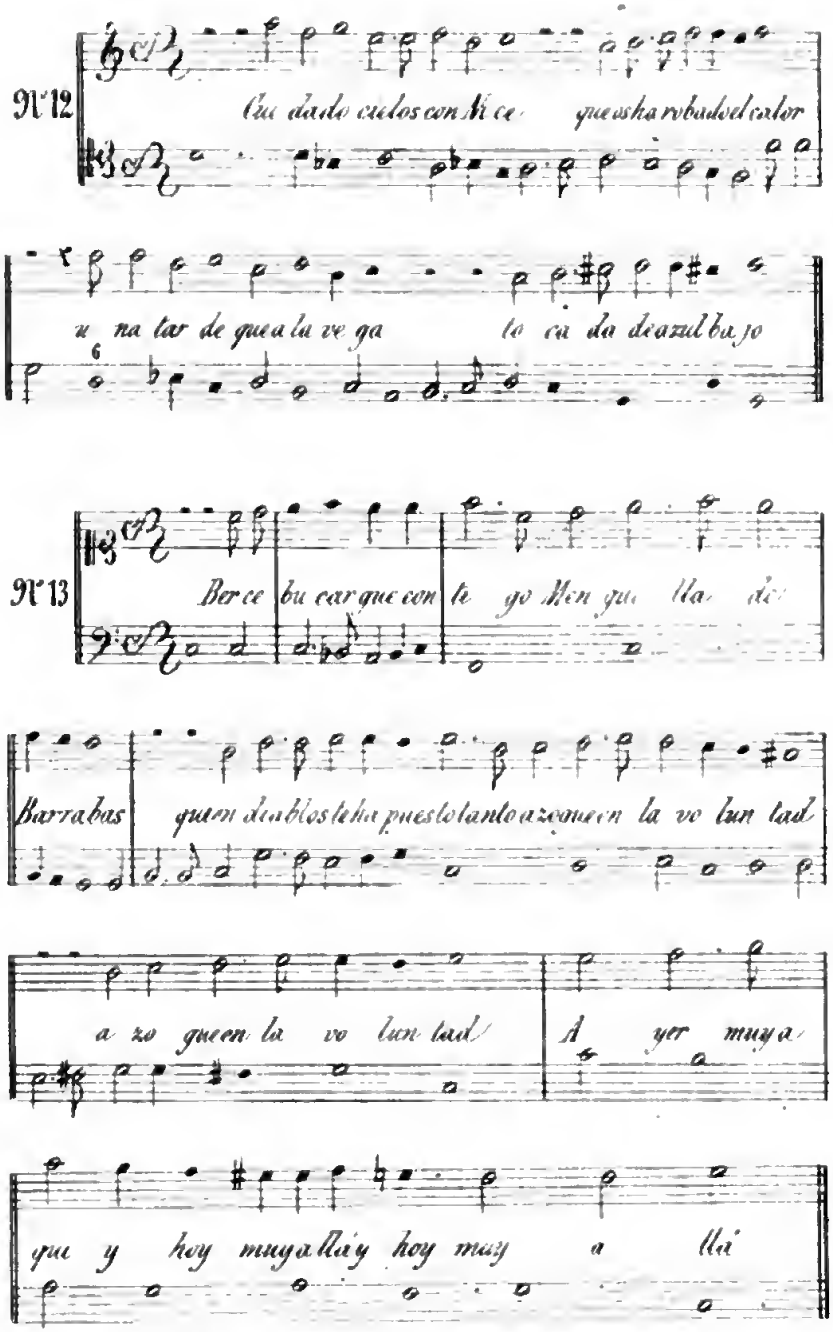
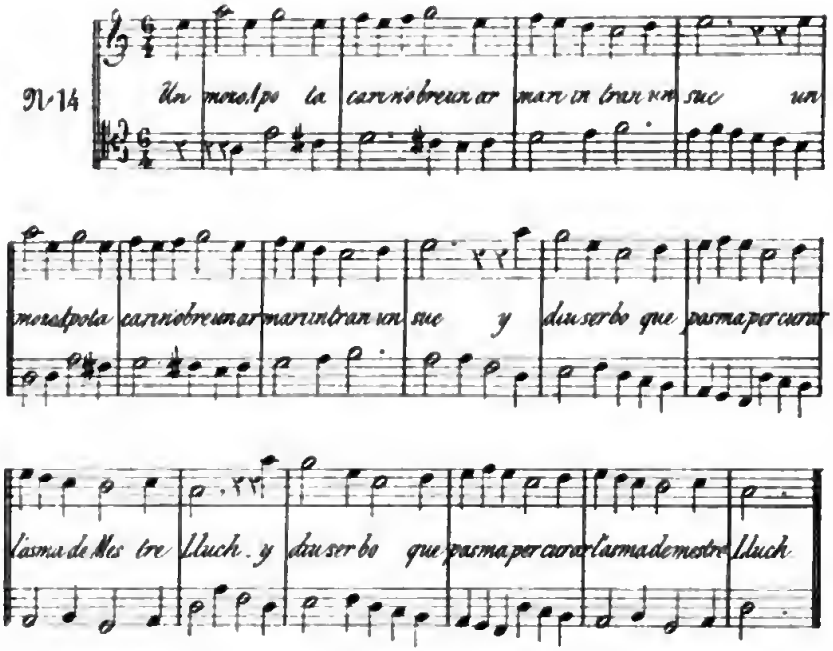
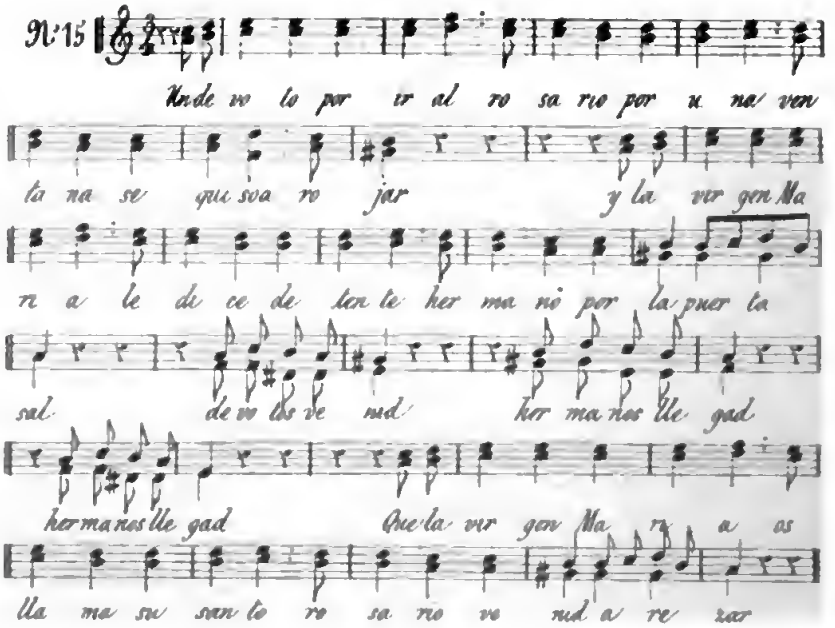
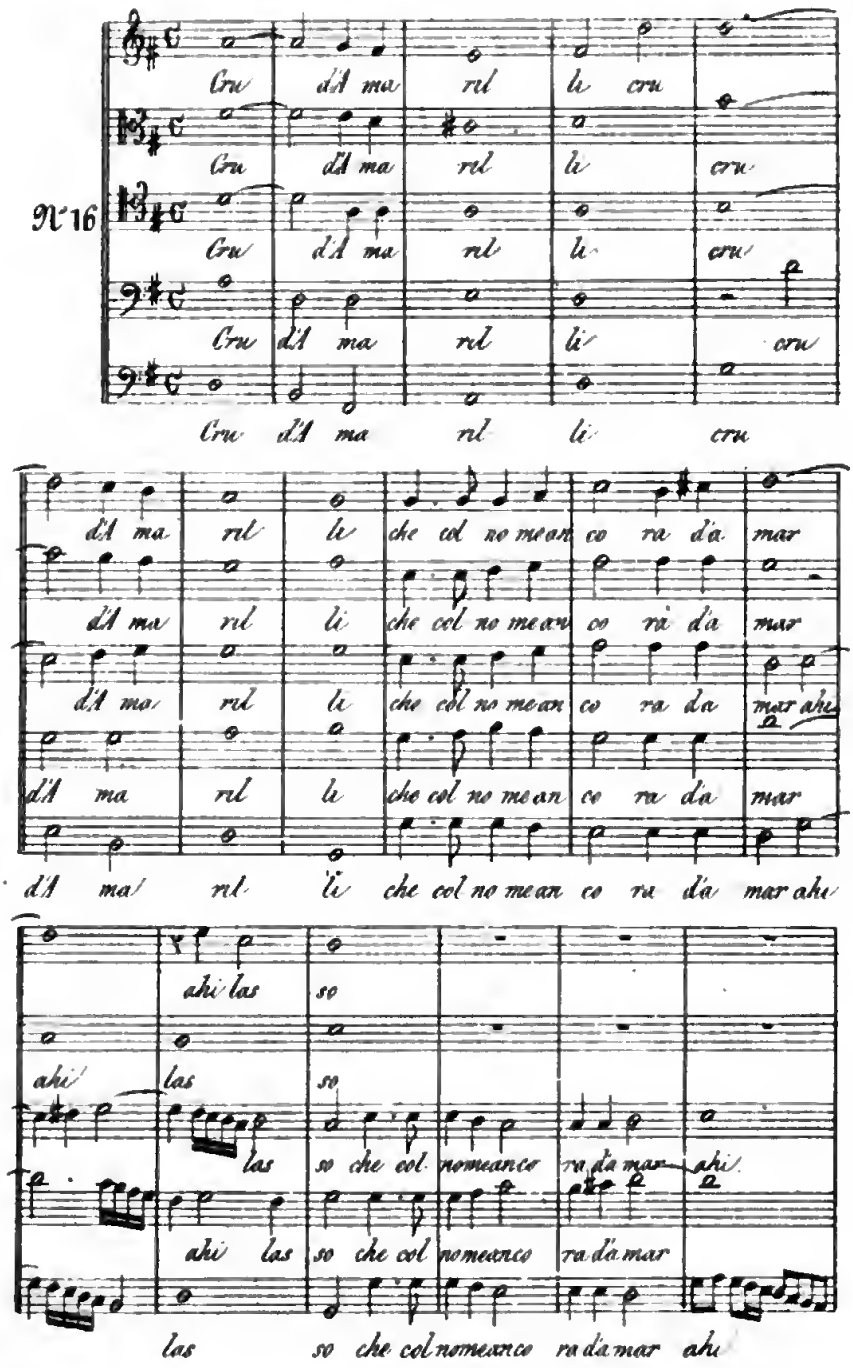
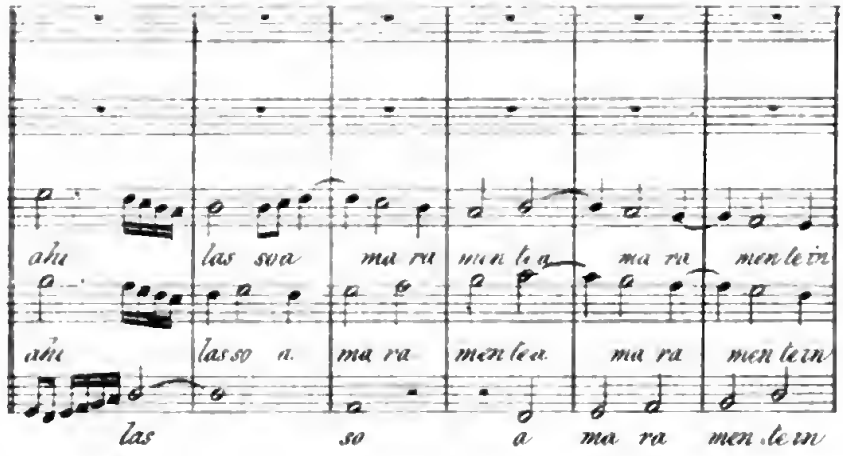
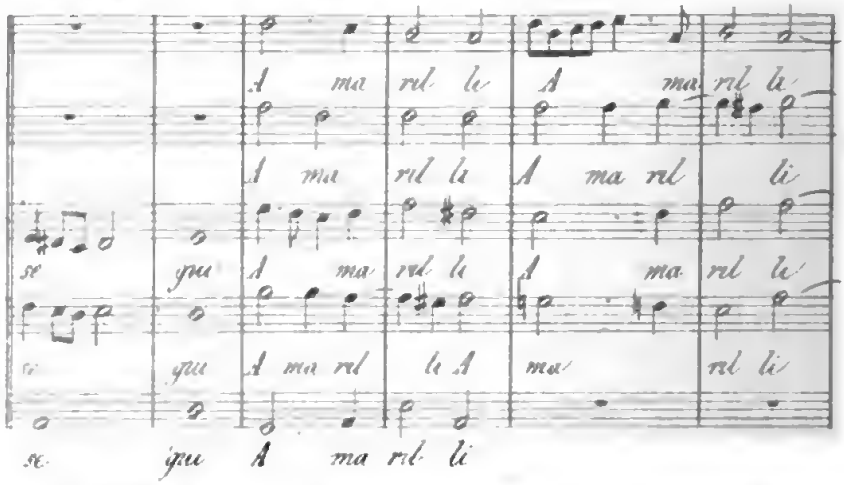
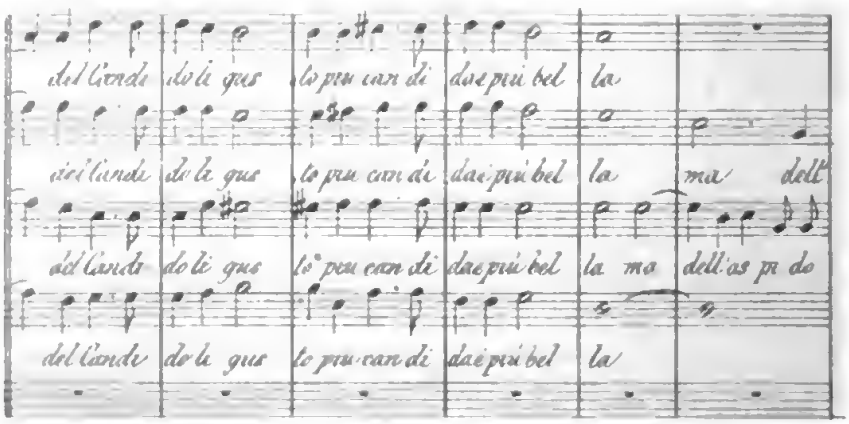
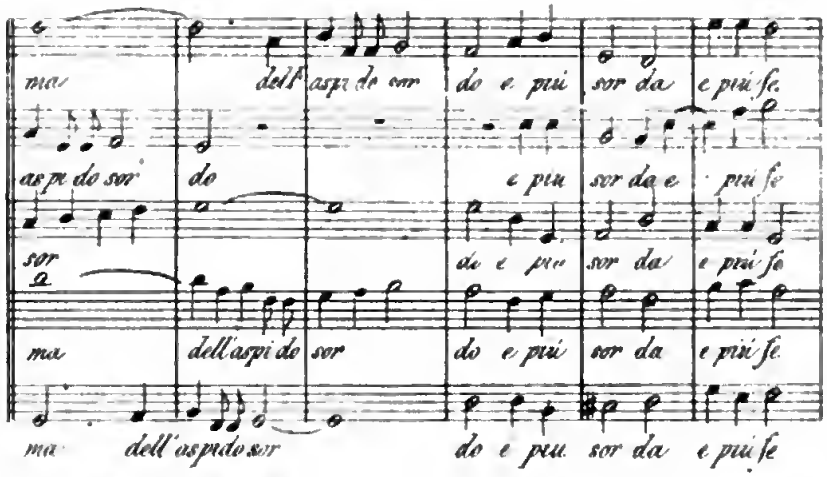
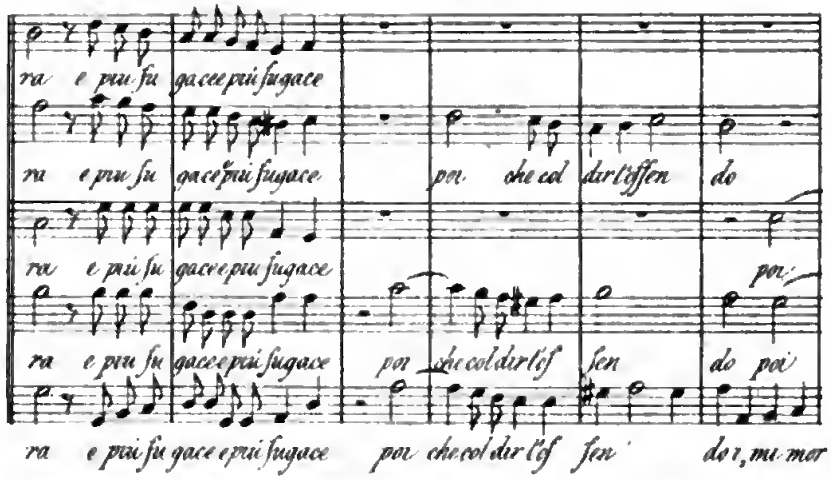
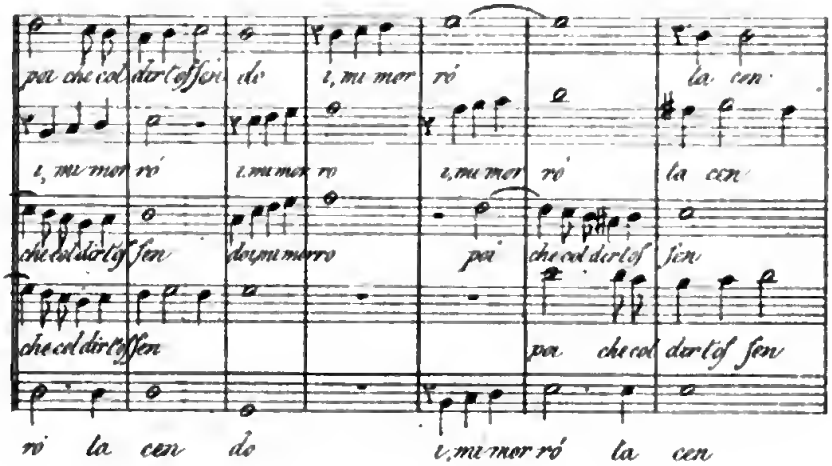
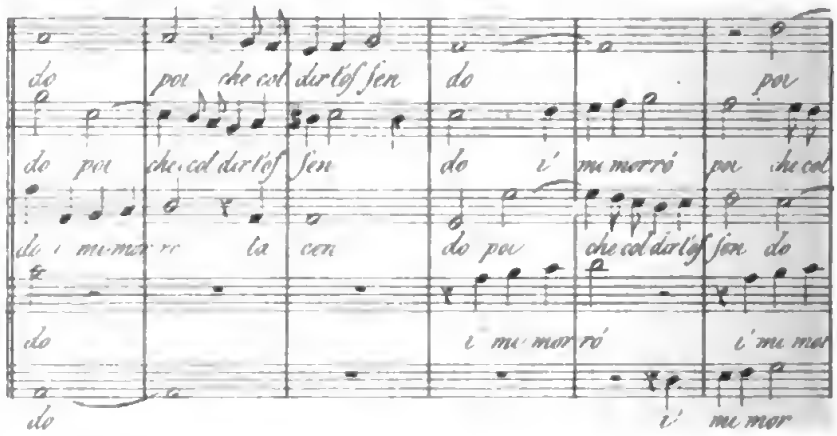
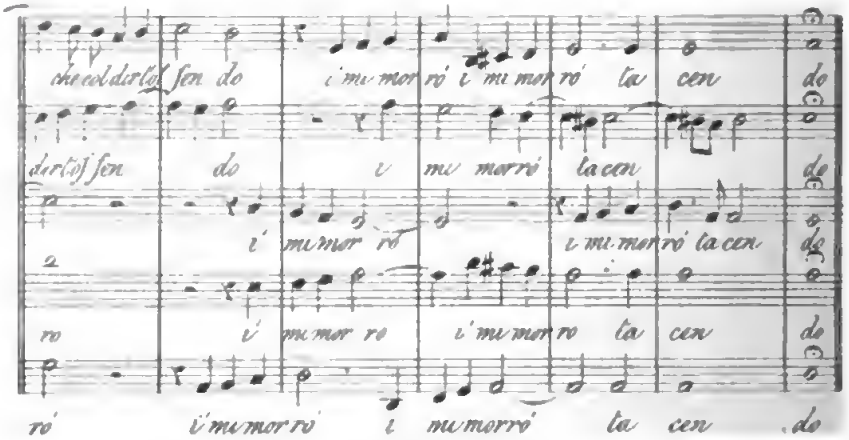
No: 7

Ay que can se ra de je mus ted
de je mus ted tan ta pre gun ta
tan to que rer tan ta fi ne za
tan ta mer ced Ay que can se ra
de je meus ted de je meus ted
de je meus ted de je meus ted

Que le ha bli ga do á que rer bien
á que rer bien
u na cru el dad
sin mas a quel
mas ya pa re ce
va a res pon
der
que en su cui da do
hay su por
que
Ay que can se ra
de je meus ted
de je meus ted.

Vo 8
Ec ce sic
Ec ce sic
Ec ce sic
Ec ce sic
be ne de ce tur ho mo
be ne de ce tur ho mo
be ne de ce tur ho mo
be ne de ce tur ho mo
qui ta met Do mi num Do mi num
qui ta met Do mi num Do mi num
qui ta met Do mi num Do mi num

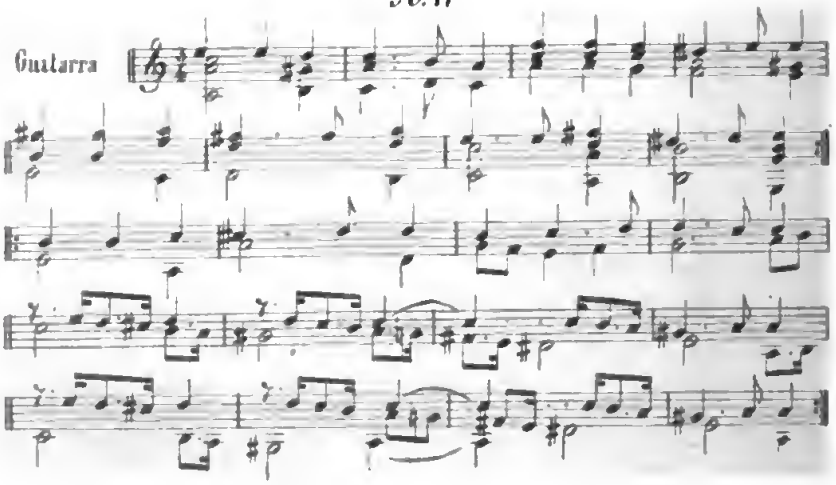
№ 9.

Sta bat ma ter
Sta bat ma ter
Sta bat ma ter
Sta bat ma ter
do lo ro sa jus ta cru cem
do lo ro sa jus ta cru cem
do lo ro sa jus ta cru cem
do lo ro sa jus ta cru cem
la cru mo sa dum pen de bat si li us
la cru mo sa dum pen de bat si li us
la cru mo sa dum pen de bat si li us
la cru mo sa dum pen de bat si li us

No. 9, Noble.

Sanc - tus sanc tus
Sanc - tus sanc
Sanc tus sanc
Sanc tus Sanc
Sanc tus
Sanc tus Sanc -
tus Sanc - tus sanc
tus Sanc - tus Sanc
tus Sanc - tus Sanc
tus Sanc - tus Sanc
Sanc - tus · sanc
tus Do mi nus De
tus sanc tus Do mi nus De
tus
tus Do mi nus De -
tus Do mi nus De


us sa
ba oth
us
sa
ba oth sa
Do mi nus
De us
sa
us
sa
ba
oth sa
ba
us.
sa
ba
sa
ba
oth
Ple
ba oth
Ple
nu
ba oth Ple
nu sunt cæ
li
oth
Ple
nu
sunt cæ
li
oth
. Ple
ni sunt
ni
. sunt cæ
li
et
sunt cæ
li et le
ple
ni sunt
cæ
li et
et le
rra ple
nu sunt cæ
. li et
cæ
li ple ni sunt cæ

le
rra
rra glo ri a tu
le
rra
glo ri
a tu
te
rra
glo ri a
le et te
rra glo ri a tu
glo ri
a
tu
a glo ri a tu
a
glo
a glo
ri a tu
tu a
glo ri a
tu a glo
ri a tu
a glo ri a tu a
glo ri a tu a glo
a
ri a tu
a
Ho
sa
nna in
Ho
sa
Canon ad unisonum
Ho
sa
nna
Ho
ri a tu
a
Ho
sa
nna

ex cel sis ho sa nna in e
nna in e xce lsus ho
in e xce lsus ho
sa nna in e xce
in e xce lsus ho

xce lsus ho sa nna in e xce lsus ho sa nna in
sa nna in e xce lsus ho sa nna in e xce
sa nna in e xce lsus
lsus ho sa nna in ex cel
sa nna in e xce lsus ho sa nna

ex cel sis
lsus ho sa nna in e xce lsus ho san ha
ho sa nna in e xce lsus
lsus ho sa nna in e xce
in e xce lsus ho sa nna

Ridotto alla notacione moderna e messo in partitura per uso di
D. Mariano Soriano Fuertes *1.° Settembre del 1855*

Adriano de la Fage.

Nº 10
Fue go mor ta les
fue go fue go fuego mor ta les
fue go fue go
pie dad
fa vor so co rro
so co rro
cle men cia
cle men cia
cie los
quecnte re sa u na
fle
cha - di vi na ha e cho
que a ser es fe ra
lle que lo que fue in con dio

Cle men cia , cle men cia cie los
pues ya en su pe cho en su pe cho
le quecnpe zo cen le llayause le men to
pie dad fa vor so co rro
so co rro cle men cia
cle men cia cie los

Coplas

Re dad cer los se ho
ra nos pro nun cia Te re sa ar de en
do que a tan to - tro pel de
glo rias nores ca paz el pen sa mi en
to pie dad fa vor so co rro
so co rro cle men cia cle men cia cie los

Ra pax a gra
cia do ga lanpuli di to or ga me
or ga di ga que gra cia que te ne
que lin do ga lan pu li
di to val ga te Ju nio val ga te
ju nio por di a fes ta vo y

que re - go - ca jo nos cau saal na
cer es te her mo so Jua nu to Ra
paz a gra cia do gal an pu le di to
oi ga me oi ga di ga
que gra cia que tiene que
lan do ga lan pu le di to val ga te

Ju no val go le
Ju no por di a fés
la vo y
que re go
ca jo nos cax saal na
cereste hermoso Juanito
Ve este montañés si to que nace can to la ga
la y di cien do que
Juan es su nombre ga lan pu li
di to di go su gra cia.

Nº 12
Cu dado cudos con Ñ ce que sha rvbado el calor
u na tar de que a lu ve ga to ca da de azul ba jo
Nº 13
Ber ce bu car que con te go Ñen gua lla de
Barrabas quien diablos te ha puesto tanto azomar en la vo lun tad
a zo que en la vo lun tad A yer muy a
que y hoy muy a llá y hoy muy a llá

N.14
Un moralpo la carnio breun ar mar in tran un suc un
moralpola carnio breun ar mar in tran un suc y diu serbo que pasma per caro
lasma de Mes tre lluch y diu serbo que pasma per caro lasma de mestre lluch

N.15
Ande vo lo por ir al ro sa rio por u na ven
ta na se que sva ro jar y la vir gen Ma
ri a le di ce de ten te her ma nò por la puer ta
sal de vo dos ve nid her ma nos lle gad
her ma nos lle gad Que la vir gen Ma ri a as
lla ma su san to ro sa rio ve nid a re zar

N 16
Cru dil ma ril li cru
Cru dil ma ril li cru
Cru dil ma ril li cru
Cru dil ma ril li cru
Cru dil ma ril li cru
dil ma ril li che col no me an co ra da mar
dil ma ril li che col no me an co ra da mar
dil ma ril li che col no me an co ra da mar ahi
dil ma ril li che col no me an co ra da mar
dil ma ril li che col no me an co ra da mar ahi
ahi las so
ahi las so
las so che col no me an co ra da mar ahi
ahi las so che col no me an co ra da mar
las so che col no me an co ra da mar ahi

ahi las sva ma ra men le a ma ra men le in
ahi las so a ma ra men le a ma ra men le in
las so a ma ra men le in

A ma rel le A ma rel la
A ma rel la A ma rel li
se gue A ma rel la A ma rel le
se gue A ma rel la A ma rel li
se gue A ma rel li

del Cande do le gus te pru can di dae più bel la
del Cande do le gus te pru can di dae più bel la ma dell'
del Cande do le gus te pru can di dae più bel la ma dell'as pi do
del Cande do le gus te pru can di dae più bel la

ma dell'aspi do sor do e piu sor da e piu se
aspi do sor do e piu sor da e piu se
sor do e piu sor da e piu se
ma dell'aspi do sor do e piu sor da e piu se
ma dell'aspido sor do e piu sor da e piu se

ra e piu fu gace e piu fugace
ra e piu fu gace e piu fugace por che col dar l'of fen do
ra e piu fu gace e piu fugace por
ra e piu fu gace e piu fugace por che col dar l'of fen do poi
ra e piu fu gace e piu fugace por che col dar l'of fen do i, mu mor

por che col dar l'of fen do i, mu mor ró la cen
i, mu mor ró i, mu mor ro i, mu mor ró la cen
che col dar l'of fen do, mu morro poi che col dar l'of fen
che col dar l'of fen por che col dar l'of fen
ró la cen do i, mu mor ró la cen

do poi che col dar l'ósſen do poi
do poi che col dar l'ósſen do i' mu morrò poi che col
do i' mu mor re ta cen do poi che col dar l'ósſen do
do i' mu mor rò i' mu mor
do i' mu mor

che col dar l'ósſen do i' mu mor rò i' mu mor rò ta cen do
dar l'ósſen do i' mu morrò ta cen do
i' mu mor rò i' mu mor rò ta cen do
ro i' mu mor re i' mu mor ro ta cen do
rò i' mu mor rò i mu morrò ta cen do

N:17

00568662 8